

10 59

1. 80

B. Gannell.

401 (3)

Krister

P 4, 501

EN

4. 50

E. W. Eilers

Populäre Vorträge

Bildung und Begründung

musikalischen Urtheile

Hermann Künster

III. Cyclus

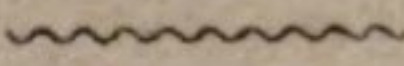
Der Toninhalt

Lipsitz

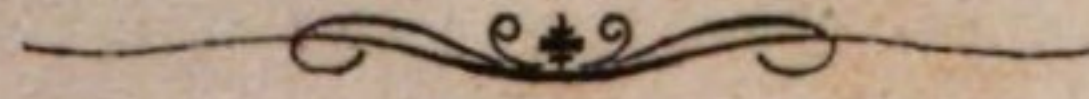
1872

Populäre Vorträge
über
Bildung und Begründung
eines
musikalischen Urtheils
mit erläuternden Beispielen

von
Hermann Küster,
Königl. Musikdirector und Dom-Organist.



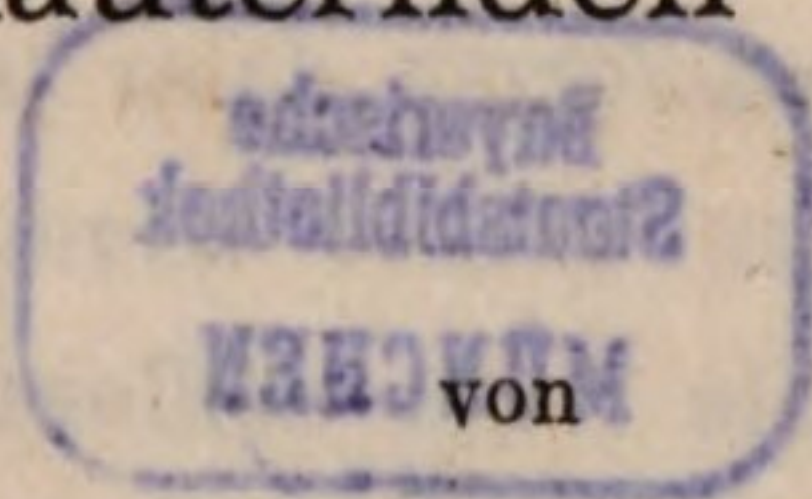
III. Cyklus.
Der Toninhalt.



Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1873.

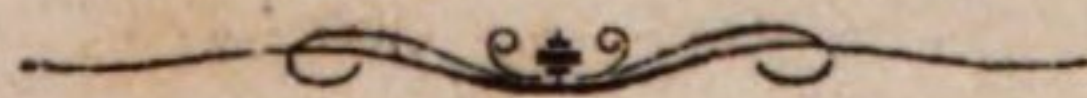
Ueber den Toninhalt.

~~~~~  
Sechs populäre Vorträge  
mit erläuternden Beispielen



**Hermann Küster,**

Königl. Musikdirector und Dom-Organist.



**Leipzig,**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1873.



Ueber den Toninhalt

Sechs populäre Vorträge

mit erläuternden Beispielen

Bayerische  
Staatsbibliothek  
MÜNCHEN

Hermann Kister

München, Verlagsanstalt von J. Neumann, Neudamm

Leipzig

Verlag und Verlag von Breitkopf und Härtel

1873



## V o r w o r t.

---

Krankheit hat mich verhindert, die Vorträge dieses Cyklus im vergangenen Winter zu halten. Um nun die Veröffentlichung derselben nicht allzu lange zu verzögern, habe ich mich bestimmen lassen, sie auch so schon dem Drucke zu übergeben. Möchte es mir gelungen sein, manche Frage über den Toninhalt, wie sie inzwischen an mich ergangen ist, hierin genügend zu beantworten!

Berlin im Sommer 1873.

H. K.



# Vorwort

Krankheit hat mich verhindert, die Vorzüge dieses  
Cyklus im vergangenen Winter zu halten. So nun die  
Veröffentlichung derselben nicht eine lange zu verzögern  
habe ich mich bestimmen lassen, sie auch so schon dem  
Drucker zu übergeben. Möchte es mir gelungen sein, manche  
Frage über den Tonus, wie ein menschlicher im mich  
angegeben ist, hierin genügend zu beantworten.

Berlin im Sommer 1878

H. K.



# Inhaltsverzeichniss.

## Erster Vortrag.

Das Offenbarwerden eines Toninhaltes in Musikstücken.

|                                                                                                      | Seite |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Einleitung . . . . .                                                                                 | 1     |
| Inhalt und Gehalt . . . . .                                                                          | 2     |
| Unbestimmter und bestimmter Inhalt . . . . .                                                         | 2     |
| Toncharakteristik . . . . .                                                                          | 3     |
| Tonverbindungen und Seelenkräfte . . . . .                                                           | 3     |
| Die musikalische Tonbedeutung an sich und die übertragene . . . . .                                  | 3     |
| Die onomatopoëtische Tonbedeutung . . . . .                                                          | 3     |
| Die conventionelle Tonbedeutung . . . . .                                                            | 5     |
| Die interjectionelle Tonbedeutung . . . . .                                                          | 7     |
| Die symbolische Tonbedeutung . . . . .                                                               | 16    |
| Das Tonbild . . . . .                                                                                | 18    |
| Thätigkeit der Seelenkräfte bei Auffassung und Deutung des Tonbildes . . . . .                       | 19    |
| Das Anschauungsvermögen . . . . .                                                                    | 19    |
| Die Erinnerung . . . . .                                                                             | 19    |
| Die reproductive und productive Phantasie . . . . .                                                  | 19    |
| a. die hörende Phantasie . . . . .                                                                   | 19    |
| b. die schauende Phantasie . . . . .                                                                 | 20    |
| c. die empfindende Phantasie . . . . .                                                               | 21    |
| d. die vergeistigende Phantasie . . . . .                                                            | 22    |
| Die Möglichkeit, einen und denselben Gedanken durch verschiedene<br>Tonbilder auszudrücken . . . . . | 24    |
| Musikalische Wahrheit . . . . .                                                                      | 25    |
| Das sympathische Gefühl und die musikalische Logik als Kriterien . . . . .                           | 26    |
| Stadien der Steigerung vom Allgemeinen zum Besonderen . . . . .                                      | 27    |
| Der inhaltslose und der flache musikalische Ausdruck . . . . .                                       | 30    |
| Der unwahre musikalische Ausdruck . . . . .                                                          | 31    |
| Das Verhältniss der reinen Musik zur charakteristischen . . . . .                                    | 31    |
| Beurtheilung des Inhaltes von Compositionen im Allgemeinen . . . . .                                 | 31    |



## Zweiter Vortrag.

## Die dynamische und rhythmische Toncharakteristik.

|                                                                             | Seite |
|-----------------------------------------------------------------------------|-------|
| Der Ton an sich . . . . .                                                   | 34    |
| Die Bewegung an sich . . . . .                                              | 34    |
| Physische und psychische Bedeutung der Tonmodification . . . . .            | 36    |
| a. physisch . . . . .                                                       | 36    |
| Forte und Piano . . . . .                                                   | 36    |
| Die beschleunigte Bewegung . . . . .                                        | 38    |
| Die nachlassende Bewegung . . . . .                                         | 40    |
| Das gänzliche Aufhören der Bewegung . . . . .                               | 40    |
| b. psychisch . . . . .                                                      | 41    |
| Forte und Piano . . . . .                                                   | 41    |
| Beschleunigung der Bewegung . . . . .                                       | 42    |
| Nachlassen der Bewegung . . . . .                                           | 42    |
| Gänzliches Aufhören der Bewegung . . . . .                                  | 43    |
| Vergrößerung und Verkleinerung . . . . .                                    | 44    |
| Fortepiano und Sforzato . . . . .                                           | 45    |
| Das scharfe und schwere Staccato . . . . .                                  | 46    |
| Wechsel der Nuancirung in Sätzen und Absätzen . . . . .                     | 47    |
| Dynamische Einwirkung . . . . .                                             | 47    |
| a. Grammatisch oder prosodisch . . . . .                                    | 48    |
| α. messend . . . . .                                                        | 49    |
| β. ordnend. . . . .                                                         | 50    |
| Satzaccent . . . . .                                                        | 50    |
| Männlicher und weiblicher Schluss . . . . .                                 | 50    |
| Zweigliedrigkeit . . . . .                                                  | 51    |
| Drei- und Mehrgliedrigkeit . . . . .                                        | 51    |
| Das Trio . . . . .                                                          | 52    |
| Zusammenziehung von Sätzen . . . . .                                        | 53    |
| b. Gestaltend . . . . .                                                     | 53    |
| Charakteristische Betonung . . . . .                                        | 53    |
| Ein und derselbe Ton in seiner charakteristischen Bedeutung . . . . .       | 54    |
| Die Modifizirung eines und desselben Tones . . . . .                        | 54    |
| Die Verzierung . . . . .                                                    | 55    |
| Die einem Ton vorausgehende Bewegung . . . . .                              | 55    |
| Betonte Kürzen auf schwerer Taktzeit . . . . .                              | 56    |
| Hervortretende Bewegung auf schwerer Taktzeit . . . . .                     | 56    |
| Kürze und Länge . . . . .                                                   | 57    |
| Bedeutung des jambischen Tonfusses . . . . .                                | 57    |
| Bedeutung des trochäischen Tonfusses . . . . .                              | 59    |
| Bedeutung des daktylischen Tonfusses . . . . .                              | 60    |
| Die metrische Reihe . . . . .                                               | 61    |
| Mischung von jambischem und trochäischem Tonfuss . . . . .                  | 62    |
| Accentuation mehrerer in einer Tonreihe aufeinanderfolgender Töne . . . . . | 62    |
| Rhythmische Contraste . . . . .                                             | 63    |
| Rhythmische Mannichfaltigkeit in der griechischen Poesie . . . . .          | 63    |
| Rhythmische Disharmonie . . . . .                                           | 64    |
| Die Synkope a. im Hervortreten { des Tones . . . . .                        | 65    |
| b. im Zurücktreten { . . . . .                                              | 65    |
| c. durch Pausen bewirkt . . . . .                                           | 66    |
| d. bei Vorbereitung einer Dissonanz . . . . .                               | 67    |
| Verschiebung der Betonung ohne Synkopirung . . . . .                        | 68    |



|                                                                                           | Seite |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Taktverschiebung . . . . .                                                                | 69    |
| Accentverschiebung und Mischung der zwei- und dreitheiligen Gliederung zugleich . . . . . | 70    |
| Rhythmische Charakteristik beim Zusammentreten mehrerer Stimmen                           | 70    |
| Die grösseren Tonformen in Beziehung auf musikalische Metrik . .                          | 73    |
| Beurtheilung . . . . .                                                                    | 74    |

### Dritter Vortrag.

#### Die charakteristische Tonbedeutung in der Melodie.

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| In Bezug auf Höhe und Tiefe . . . . .                                                   | 75  |
| Tonlagen der verschiedenen Stimmen im Allgemeinen . . . . .                             | 75  |
| Tonlage einer speziellen Stimme . . . . .                                               | 76  |
| Charakteristik der Dreiklangs-Tonfolge . . . . .                                        | 78  |
| Richtung der Bewegung . . . . .                                                         | 79  |
| Grösse der Intervalle . . . . .                                                         | 80  |
| Wesentliche und unwesentliche Töne . . . . .                                            | 81  |
| Charakter der Tonarten . . . . .                                                        | 82  |
| a. der Dur- und Molltonarten . . . . .                                                  | 82  |
| b. der alten Kirchentonarten . . . . .                                                  | 84  |
| Charakteristik der stufenweisen Tonfolge . . . . .                                      | 84  |
| Klimaktische und antiklimaktische Anlage eines Satzes . . . . .                         | 87  |
| Auf- und Abgesang . . . . .                                                             | 89  |
| Schweifende Richtung der Bewegung . . . . .                                             | 90  |
| Melodische Schlüsse auf dem Grundton, der Quinte und der Terz .                         | 90  |
| Halbschlüsse . . . . .                                                                  | 91  |
| Grammatischer und interjectioneller Ausdruck in den Tonschlüssen .                      | 94  |
| Die Vorhalte . . . . .                                                                  | 94  |
| Vorhalte mit Dominanten- und Unterdominantencharakter . . . . .                         | 94  |
| Der sich senkende Vorhalt . . . . .                                                     | 94  |
| Der steigende Vorhalt . . . . .                                                         | 95  |
| Charakteristik der Intervalle im Verlauf der Melodie . . . . .                          | 95  |
| Die kleine, grosse und übermässige Secunde . . . . .                                    | 95  |
| Die übermässige Quarte . . . . .                                                        | 97  |
| Die verminderte Quinte . . . . .                                                        | 98  |
| Die kleine und die verminderte Septime . . . . .                                        | 99  |
| Die Octave . . . . .                                                                    | 100 |
| Die None . . . . .                                                                      | 100 |
| Die Decime . . . . .                                                                    | 100 |
| Die Undecime . . . . .                                                                  | 101 |
| Charakteristik der Modulation der Melodie . . . . .                                     | 102 |
| Modulation nach der Dominante . . . . .                                                 | 102 |
| Modulation nach der Unterdominante . . . . .                                            | 102 |
| Modulationsgang in den Melodien der alten Kirchentonarten . . . .                       | 103 |
| Melodien, welche von der Aufrechterhaltung der Einheit einer Tonart abweichen . . . . . | 103 |
| Folge- und Gegensätze in Bezug auf Charakteristik . . . . .                             | 104 |
| Epische, dramatische, und lyrische Charakteristik . . . . .                             | 104 |
| Die Instrumentalmelodie . . . . .                                                       | 105 |
| Die Themen in der Sonate und Fuge . . . . .                                             | 106 |
| Die charakteristische Ausführung grösserer Tonstücke . . . . .                          | 106 |
| Das Recitativ in der Instrumentalmusik . . . . .                                        | 106 |



|                                                         | Seite |
|---------------------------------------------------------|-------|
| Figuren und Passagen in der Instrumentalmusik . . . . . | 107   |
| a. als Variirung . . . . .                              | 107   |
| b. selbstständig . . . . .                              | 107   |
| Die Verzierungen . . . . .                              | 109   |
| Beurtheilung . . . . .                                  | 110   |

### Vierter Vortrag.

#### Die Harmonie von dem Gesichtspunkte der Toncharakteristik.

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Harmonie im Allgemeinen . . . . .                                                        | 111 |
| Disharmonie im Allgemeinen . . . . .                                                     | 112 |
| Einwirkung der Dominante und Unterdominante . . . . .                                    | 113 |
| Authentischer Schluss . . . . .                                                          | 114 |
| Plagalischer Schluss . . . . .                                                           | 114 |
| Verbindung von Harmonien entfernterer Verwandtschaft . . . . .                           | 114 |
| Phrygischer Schluss . . . . .                                                            | 118 |
| Trugschluss . . . . .                                                                    | 119 |
| Die Harmonie, abgesehen von der Stimmenführung . . . . .                                 | 119 |
| Die Begleitung . . . . .                                                                 | 125 |
| a. im Allgemeinen . . . . .                                                              | 125 |
| b. in Bezug auf Situation . . . . .                                                      | 126 |
| c. in Bezug auf Individualisirung . . . . .                                              | 126 |
| Die Modulation . . . . .                                                                 | 128 |
| Die Harmonie, in Bezug auf Stimmenführung . . . . .                                      | 131 |
| a. die Homophonie . . . . .                                                              | 131 |
| Zweistimmiger Hornsatz . . . . .                                                         | 131 |
| Charakter der hohen und tiefen, der erweiterten und engen Accordlagen . . . . .          | 132 |
| Die Auslassung der Terz . . . . .                                                        | 132 |
| Charakter der verschiedenen Harmonisirung . . . . .                                      | 137 |
| b. die Polyphonie . . . . .                                                              | 137 |
| Einfluss des Charakters der Melodie auf den der Harmonie . . . . .                       | 137 |
| Beurtheilung . . . . .                                                                   | 141 |
| Harmonische Ueberfülle und harmonische Armuth . . . . .                                  | 141 |
| Zusammentreten sämmtlicher musikalischer Factoren zu charakteristischer Wirkung. . . . . | 142 |
| Die Reminiscenz in Bezug auf Toninhalt . . . . .                                         | 143 |
| Der Werth charakteristischer Tonbilder . . . . .                                         | 144 |

### Fünfter Vortrag.

#### Begründung der Form aus dem Inhalte.

|                                                 |         |
|-------------------------------------------------|---------|
| Das Seelenleben . . . . .                       | 146     |
| Unterschied von Gefühl und Empfindung . . . . . | 147 170 |
| Allgemeingefühl . . . . .                       | 147     |
| Sinnliches Gefühl . . . . .                     | 147     |
| Sinnlich-geistiges Gefühl . . . . .             | 147     |
| Aesthetisches Gefühl . . . . .                  | 147     |
| Thätigkeit der Phantasie . . . . .              | 148     |



|                                                                                                                  | Seite |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Gesetz der Aehnlichkeit und des Gegensatzes . . . . .                                                            | 148   |
| Gefühls- oder Gemüthsstimmung . . . . .                                                                          | 149   |
| Aesthetische Stimmung . . . . .                                                                                  | 149   |
| Die Vocalcomposition . . . . .                                                                                   | 149   |
| Entstehung des Liedes aus dem Inhalt . . . . .                                                                   | 149   |
| Die Verschiedenheit des Liedes nach der Eigenthümlichkeit seines<br>Inhaltes . . . . .                           | 150   |
| Das Kinderlied als Beispiel eines der ersten Entwicklungsstufe des<br>Menschen entnommenen Inhalts . . . . .     | 150   |
| a. Mädchenlied . . . . .                                                                                         | 150   |
| b. Knabenlied . . . . .                                                                                          | 151   |
| Das der ersten Entwicklungsstufe im Allgemeinen entsprechende Lied<br>mit kunstgemässer Charakteristik . . . . . | 152   |
| Subjectivität und Objectivität des Gefühls . . . . .                                                             | 155   |
| Energische und schmelzende Schönheit . . . . .                                                                   | 155   |
| Der Toninhalt gemäss der zweiten Entwicklungsstufe . . . . .                                                     | 157   |
| Das Wander-, Frühlings-, Jäger-, Krieges-, Studentenlied . . . . .                                               | 157   |
| Episches und dramatisches Gewand der Lyrik . . . . .                                                             | 159   |
| Romantik . . . . .                                                                                               | 159   |
| Der Toninhalt gemäss der dritten Entwicklungsstufe . . . . .                                                     | 159   |
| Die Pointe . . . . .                                                                                             | 162   |
| Der Toninhalt gemäss der vierten Entwicklungsstufe . . . . .                                                     | 164   |
| Das religiöse Gefühl . . . . .                                                                                   | 164   |
| Der Toninhalt gemäss der letzten Entwicklungsstufe . . . . .                                                     | 164   |
| Die höheren Tonformen nach ihrem Inhalt . . . . .                                                                | 168   |
| Die Rondoform . . . . .                                                                                          | 168   |
| Zwischensatz. Gegensatz . . . . .                                                                                | 169   |
| Das Gefühl im Besondern . . . . .                                                                                | 170   |
| Das einfache Gefühl . . . . .                                                                                    | 170   |
| Prägnanz des Thema's . . . . .                                                                                   | 170   |
| Das gemischte Gefühl . . . . .                                                                                   | 171   |
| Die Gemüthsbewegung . . . . .                                                                                    | 171   |
| Die Leidenschaft . . . . .                                                                                       | 172   |
| Die Arie und die Scene . . . . .                                                                                 | 172   |
| Das Hauptthema und das zweite Thema . . . . .                                                                    | 172   |
| Plastische Tonbilder . . . . .                                                                                   | 172   |
| a. Selbstständiges Bild . . . . .                                                                                | 172   |
| b. Theilbild . . . . .                                                                                           | 172   |
| c. Ergänzungsbild . . . . .                                                                                      | 172   |
| d. Totalbild . . . . .                                                                                           | 172   |
| Die rein-lyrische, beschreibend-lyrische und lyrisch dramatische Com-<br>position . . . . .                      | 173   |
| Die Gemüthserhebung . . . . .                                                                                    | 173   |
| Bildender Einfluss der Musik auf das Gemüth . . . . .                                                            | 174   |
| Analyse charakteristischer Arien . . . . .                                                                       | 174   |
| Unterschied der Behandlung des Gefühlsstoffes im Lied und in der Arie                                            | 174   |
| Ausdruck des sich in mehreren oder vielen Individualitäten sympa-<br>thisch kundgebenden Gefühls . . . . .       | 181   |
| a. im Unisono und dem zweistimmigen Naturgesang . . . . .                                                        | 181   |
| b. in der Homophonie . . . . .                                                                                   | 181   |
| c. in der Polyphonie . . . . .                                                                                   | 181   |
| a. in der Imitation . . . . .                                                                                    | 181   |
| b. in dem Canon . . . . .                                                                                        | 182   |
| c. in der Fuge . . . . .                                                                                         | 182   |



|                                                                        | Seite |
|------------------------------------------------------------------------|-------|
| α. in der einfachen Fuge . . . . .                                     | 182   |
| β. in der Doppel-, Tripel-, Quadrupelfuge . . . . .                    | 183   |
| Das Finale . . . . .                                                   | 185   |
| Das Melodrama . . . . .                                                | 185   |
| Andere Norm des Verfahrens für den Beurtheilenden als früher . . . . . | 185   |
| Poëtische Wahrheit des Gefühls im Inhalt der Composition . . . . .     | 186   |
| Nothwendigkeit psychischer Erfahrung . . . . .                         | 186   |

## Sechster Vortrag.

### Der Inhalt der Instrumentalmusik.

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wahl des Instrumentes . . . . .                                                                                                                   | 189 |
| Das Orchester . . . . .                                                                                                                           | 189 |
| Das Streichquartett . . . . .                                                                                                                     | 189 |
| Das Pianoforte . . . . .                                                                                                                          | 189 |
| Uebereinstimmung der musikalischen Logik mit der psychischen Ge-<br>setzmässigkeit . . . . .                                                      | 189 |
| Die Wirkung des reinen Tonspiels an sich . . . . .                                                                                                | 190 |
| Die inhaltvolle Instrumentalmusik . . . . .                                                                                                       | 190 |
| Die Ouverture mit bestimmtem Inhalt . . . . .                                                                                                     | 191 |
| Lokalisirung und Individualisirung . . . . .                                                                                                      | 192 |
| Die Einheit aus dem Zusammenhange verschiedener als bekannt<br>vorausgesetzter Scenen hervorgehend . . . . .                                      | 192 |
| Anknüpfung an eine bekannte Scene . . . . .                                                                                                       | 195 |
| Anschluss an den allgemeinen Inhalt eines poëtischen Werkes . . . . .                                                                             | 197 |
| Anknüpfung an ein bekanntes Lied oder nähere Bestimmung durch<br>eine besondere Ueberschrift . . . . .                                            | 202 |
| Umwandlung des reinen Tonspiels in eine sinnvolle Sprache in Tönen . . . . .                                                                      | 203 |
| Sinfonie und Sonate als ein Cyklus von Tonstücken . . . . .                                                                                       | 203 |
| Allegro. Andante. Finale . . . . .                                                                                                                | 203 |
| Menuett. Scherzo . . . . .                                                                                                                        | 204 |
| Die drei verschiedenen Arten des Inhalts: das Gefühl der Freude, des<br>Ernstes und der Traurigkeit . . . . .                                     | 204 |
| Die Sinfonie Haydn's . . . . .                                                                                                                    | 204 |
| Die Sinfonie Mozarts . . . . .                                                                                                                    | 207 |
| Die Sinfonie Beethovens . . . . .                                                                                                                 | 217 |
| a. mit Andeutung des Inhalts . . . . .                                                                                                            | 217 |
| Unterschied von der Programmmusik . . . . .                                                                                                       | 218 |
| b. ohne nähere Angabe des Inhalts . . . . .                                                                                                       | 218 |
| Rückschluss auf das Vorhandensein eines Toninhalts . . . . .                                                                                      | 233 |
| Beurtheilung von Instrumentalcompositionen in Bezug auf den Inhalt . . . . .                                                                      | 234 |
| Verschmelzung der materiellen Schönheit der Tonformen mit der<br>Wahrheit des Gefühls im Inhalt zur musikalisch-poëtischen<br>Schönheit . . . . . | 255 |



## Erster Vortrag.

### Das Offenbarwerden eines Toninhaltes in Musik- stücken.

Mit dem Gegenstande, welchen ich in diesem Cyklus meiner Vorträge zur Sprache bringe, mit dem Toninhalte, betrete ich ein zwar viel genanntes, aber doch noch keinesweges genau erkanntes Gebiet der Tonkunst; ein Gebiet, das von Manchen überschwänglich ausgedehnt und von Manchen wieder übertrieben verkleinert worden ist. Wenn- gleich ich mich nun bestrebt habe, nach dem Wesen der Musik und dem Wesen unserer Seele, wie nach der Uebereinstimmung der praktischen Lösung der Aufgabe in den Werken unserer Grossmeister meine Resultate zu gewinnen, die Grenzen dieses Gebietes zu bestimmen und hiernach Principien aufzustellen, so ist der Gegenstand doch zu neu und umfangreich, als dass ich ihn, zumal in dem eng abgemessenen Raum dieser Vorträge, nach allen Seiten genügend erschöpfen könnte. Es sind nur Bausteine, welche ich bringe, Bausteine zu einem Lehrgebäude, das ein Berufenerer einst vollständig ausführen möge. Zufrieden will ich schon sein, wenn das Gebotene dazu beiträgt, Jüngern der Kunst den Pfad zum höchsten Ziele klarer zu zeichnen und durch wissenschaftliche Lichtung zugänglicher zu machen, sowie jedem Gebildeten eine Handhabe zu geben, das tiefer liegende Werthvolle in den Schätzen der Tonkunst finden und heben zu können.



Zuvörderst ist der Begriff **Inhalt** zu bestimmen und von **Gehalt** zu unterscheiden. Beide sind geistiger Natur; der **Inhalt** bezieht sich jedoch auf das, was dem Componisten bei der Conception seines Werkes als Gegenstand vorgeschwebt hat und von dem Hörer aus den dafür in der **Form** gewählten Ausdrucksmitteln wieder erkennbar wird, auf das Ausgesprochene; der **Gehalt** bezieht sich dagegen auf die Bedeutung und Gewichtigkeit des Ausgesprochenen, auf seine psychische Wahrheit und Tiefe. Bei der Beurtheilung des Inhaltes wird daher zuletzt auch der Gehalt bestimmend.

In den Tonformen, welche den Gegenstand der beiden vorigen Cyklen bildeten, sprach sich bereits ein Toninhalt aus. Einestheils der, welcher in dem materiellen Tonreiz, in der rhythmischen und melodischen Ordnung der Töne, in der Harmonie und Disharmonie und in dem thematischen Ausspinnen eines Tonstückes liegt. Und die Wirkung desselben war nicht blos eine äusserliche, das Ohr befriedigende, sondern auch eine innerliche, indem sie sympathisch eine Stimmung der Seele hervorrief und die Phantasie in eine Art von Geisterwelt einführte. Das, was aber diese einheitlich gestalteten geistvollen Tonverbindungen enthielten, verlor sich grossentheils ins Unbestimmte und es fehlte an Nachhaltigkeit.

Andernthteils fand sich darin ein Toninhalt, der in den Vocalcompositionen durch die Worte hervorgerufen war. Dieser war zwar oft mehr angedeutet, als erschöpfend wiedergegeben, aber die musikalischen Wendungen, in denen er sich widerspiegelte, waren doch so eigenthümlicher Art, dass wir zuletzt sogar auch das Vorhandensein einer anderen Art von Logik, als der in Bezug auf musikalische Durchführung erkannten. Es war theils etwas Charakteristisches ausgesprochen, das der Phantasie eine ganz bestimmte Richtung in ihrer Thätigkeit gab, theils war eine ganz bestimmte Empfindung zum Ausdruck gekommen, welche zum öftern sogar durch verschiedene Phasen des Seelenlebens hindurchgeführt wurde.



Und diese Toncharakteristik ist es, dieses ganz bestimmte Offenbarwerden des menschlichen Seelenlebens in Tönen, welche den Gegenstand der Vorträge dieses Cyklus bilden sollen.

Die Kenntniss der musikalischen Gesetze, welche zur Beurtheilung der Tonformen gehörte, hatte sich wenig weiter, als auf das musikalische Handwerk, die sogenannte »Faktur«, erstreckt. Jetzt kommt es darauf an, die sinnige Verwendung dieser Ausdrucksmittel zur Offenbarung eines tiefer liegenden Seelenvorganges zu erkennen. Und hierzu ist es nöthig, die verschiedenen musikalischen Tonverbindungen von der Seite zu betrachten, wie sie im Stande sind, auf unsere Seelenkräfte zu wirken, und die hierher gehörigen Seelenkräfte, wie sie im Stande sind, das hier Gebotene zu verstehen und zu deuten. Um nun hierbei möglichst sicher zu gehen und jede allzu subjective Auffassung zu vermeiden, knüpfe ich wieder bei der Vocalmusik oder wenigstens bei der Verbindung der Musik mit der Sprache an, indem die letztere, und sei es nur in der Ueberschrift des Tonstückes, unzweideutig auf den Inhalt hinweist, welchen die erstere aussprechen soll. Erst dann, wenn sich der Reichthum des musikalischen Ausdrucks in dieser Weise erschlossen hat, werden wir im Stande sein, den Inhalt der Instrumentalmusik nicht blos mit der Phantasie und dem Gefühl, sondern auch mit dem Bewusstsein zu erfassen. Auf solche Weise werden nicht allein die verschiedenen Ausdrucksmittel, sondern auch ihre Zulässigkeit und Unzulässigkeit, und da diese wieder von der Darstellung einer bestimmten Empfindung abhängig sind, auch die Thätigkeit der Seelenkräfte zur Sprache kommen.

Jede Tonverbindung hat eine zwiefache Bedeutung: eine musikalische an sich, wie sie sich in den Tonformen als solchen findet, und eine übertragene, wie sie speziell von der Phantasie er- und aufgefasst wird. Die übertragene ist entweder onomatopoëtisch, oder conventionell, oder interjectionell oder symbolisch.

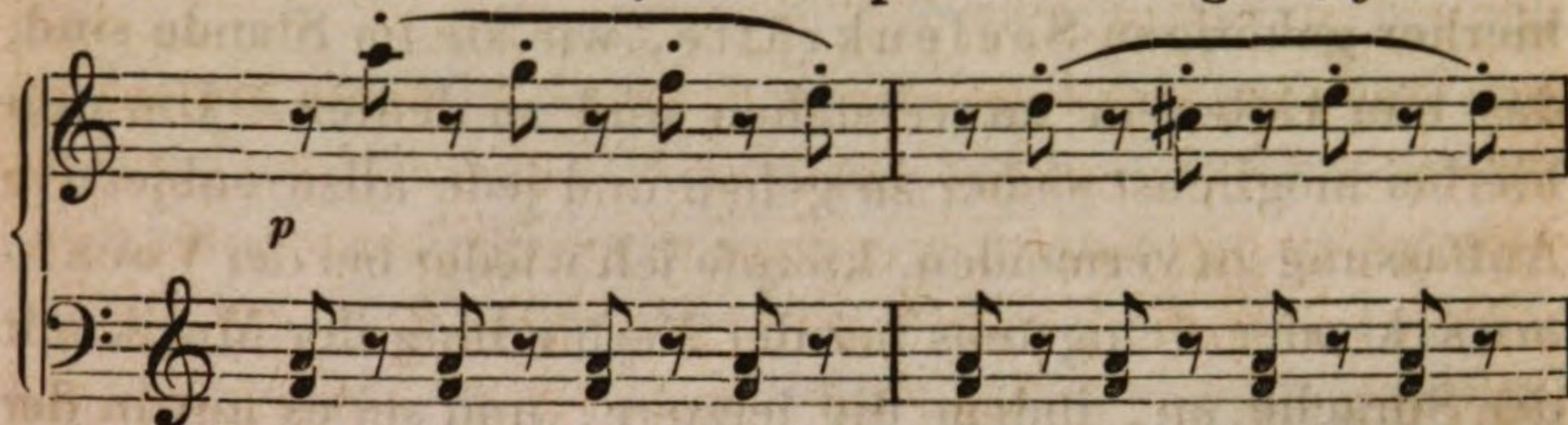
Onomatopoëtisch ist sie, wenn musikalisch das



Hörbare, ja oft auch nur das überhaupt Bewegte, in der unorganischen Natur oder dem täglichen Leben und in der Pflanzen-, Thier- oder Menschenwelt treffend wiedergegeben wird. Dahin gehört z. B. das Heulen des Sturms in Haydns »Schöpfung«:

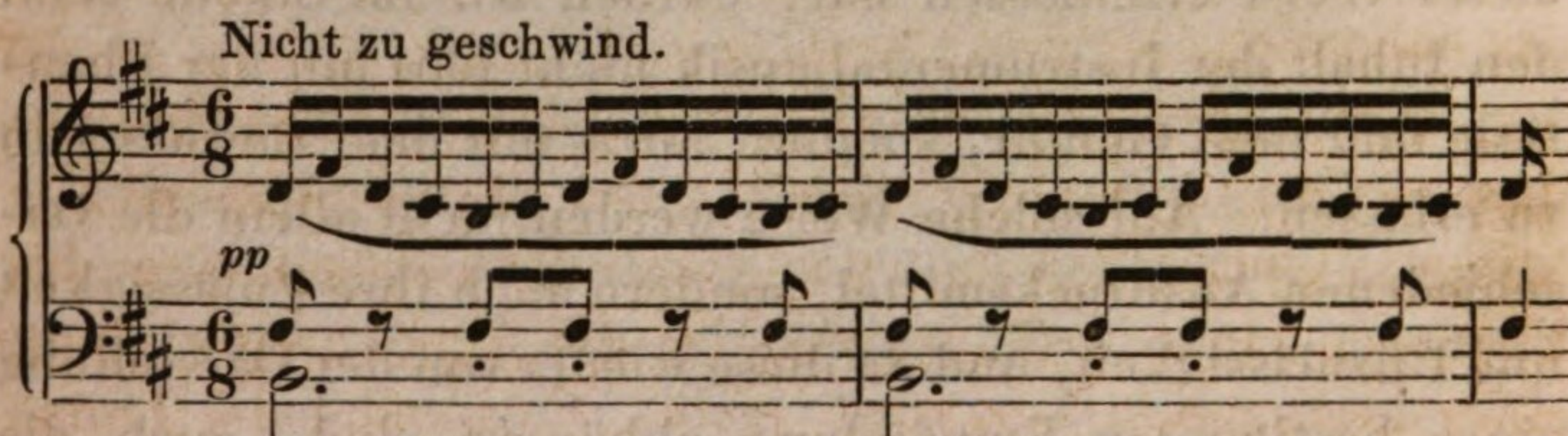


das Rollen des Donners, das Tröpfeln des Regens, ja:



das Fallen des Schnees in demselben Werke.

Ferner das Schnurren des Spinnrades in Schuberts: »Meine Ruh ist hin«:

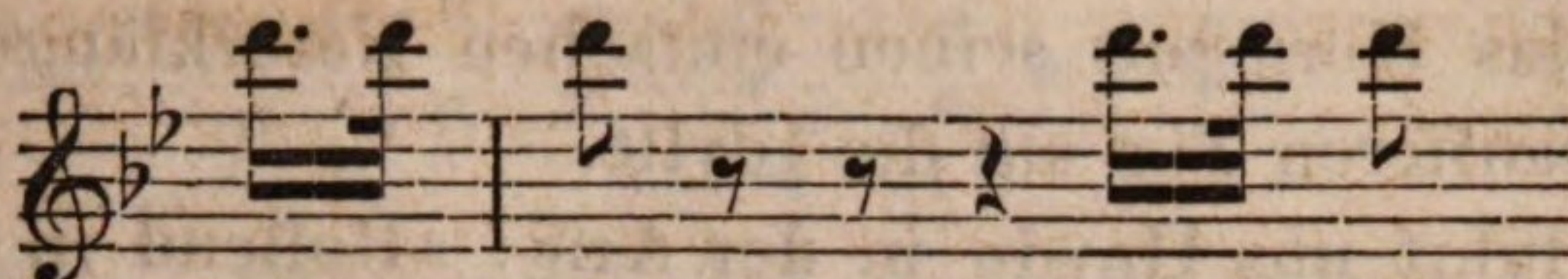


Ebenso auch das Rauschen der Bäume in Haydn's Arie: »Nun beut die Flur«.

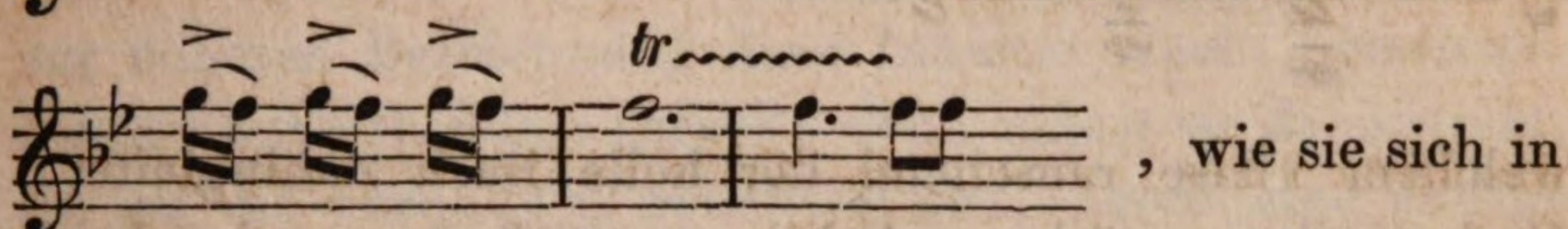




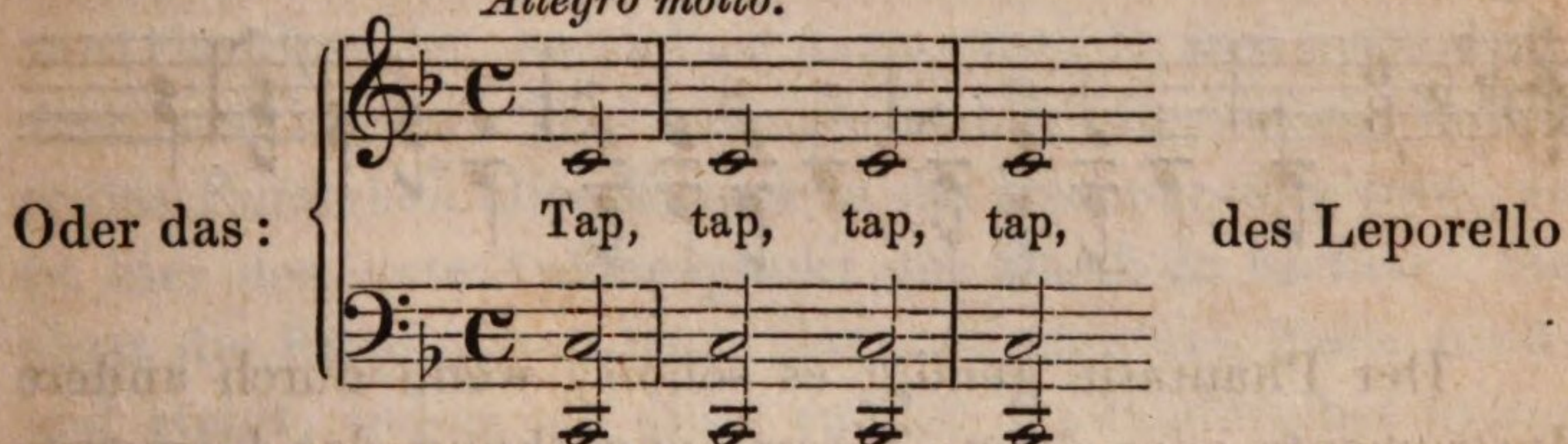
## Oder der Ruf des Kukuks:

*Andante molto moto.*

und der Gesang der Nachtigall:



dem Andante von Beethovens Pastoral - Sinfonie finden.

*Allegro molto.*

im 2. Finale des »Don Juan«, indem er den Geisterschritt des nahenden Comthurs malt.

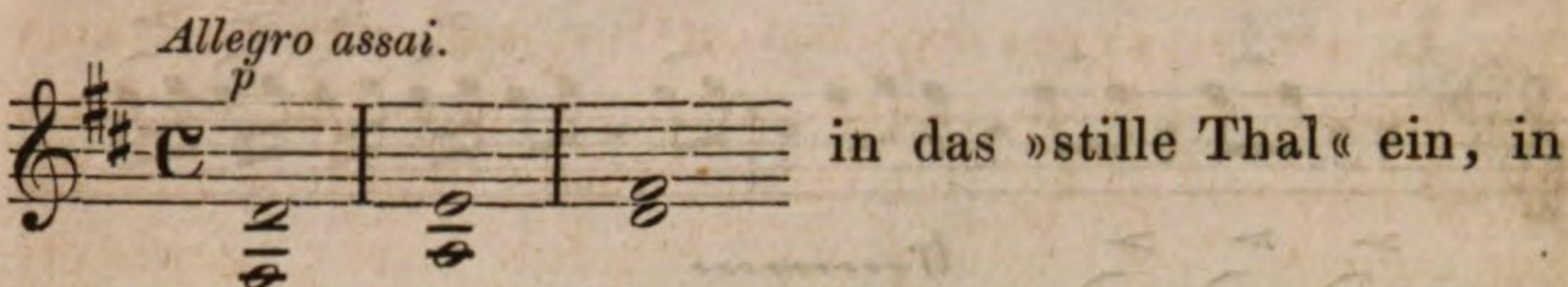
Die conventionelle Tonbedeutung entsteht dadurch, dass die Musik durch Wiedergabe des eigenthümlichen Erklings eines allbekannten musikalischen Instrumentes der Phantasie einen Anhaltepunkt für die Vergegenwärtigung eines bestimmten Vorganges giebt. So kündet die Trompete in Beethovens »Fidelio«:

*Un poco sostenuto.*



die rettungbringende Ankunft des Ministers mit seinem soldatischen Gefolge, und ungefähr so, nur etwas variirt, ist sie von hier in die zweite Leonoren-Ouverture übergegangen. Wie die Trompete auf das Kriegerische, so deutet das Horn mit seinen einfachen Naturklängen und seinem sanfteren Ton auf die Idylle.

So führt uns Haydn in der Arie: »Rollend in schäumenden Wellen« mit dem Einsatz der Hörner



welchem »leise rauschend der helle Bach dahingleitet«. Und mit ihrem stärkeren Erklängen eröffnet er so den Jagdchor aus den »Jahreszeiten«: (s. I. Cykl. S. 139)



Der Phantasie genügt es schon, wenn durch andere Instrumente oder deren Zusammenwirkung das Gemeinte angedeutet wird. So malt Haydn (wie im I. Cykl. S. 188 bereits gezeigt ward) den Dudelsack. Und wie das Kriegerische und Ländliche, so findet auch das Religiöse und Kirchliche hierdurch seinen bezeichnenden Ausdruck. Die Instrumentaleinleitung zu dem »Sanctus« aus Beethovens D-dur-Messe erinnert z. B. an die Orgel:



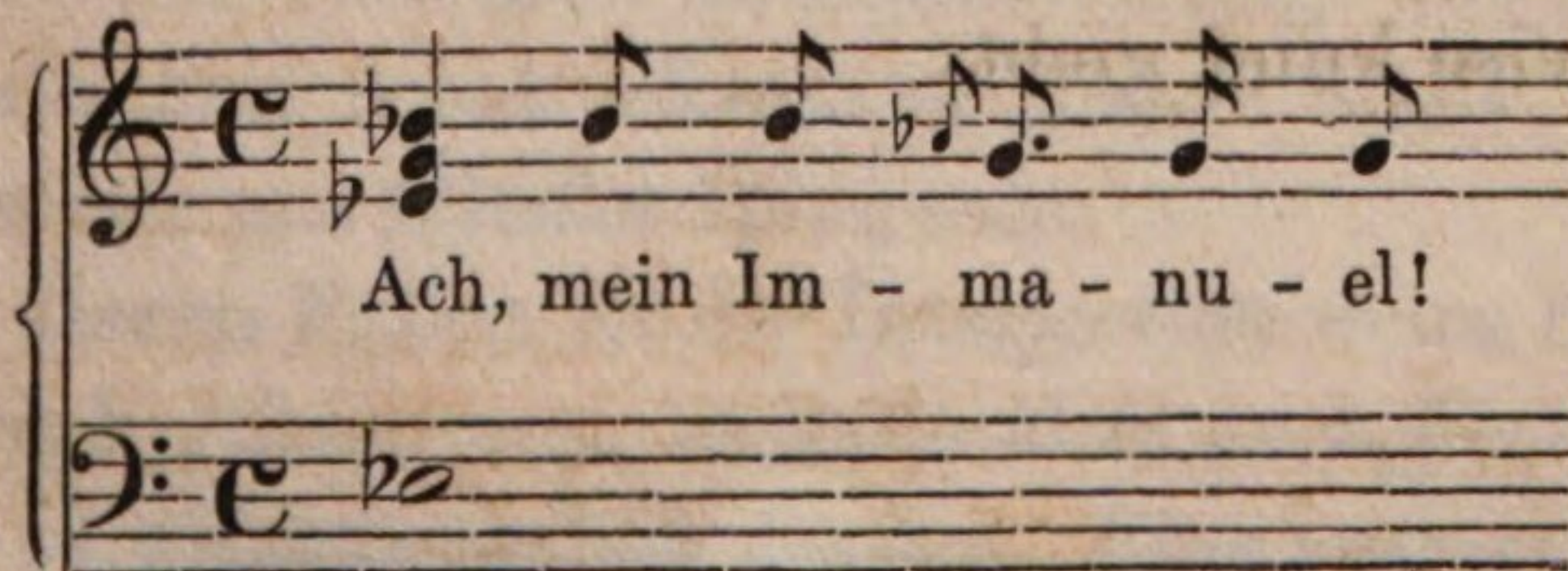




und will die Anbetung Gottes von einer idealen Gemeinde andeuten.

In der interjectionellen Tonbedeutung stellt sich das charakteristische Lautwerden der menschlichen Seele selbst hin, und so kehrt in ihr die Musik, indem sie dieselbe zur näheren Bezeichnung ihres Inhaltes macht, gewissermassen auf sich selbst zurück; denn indem sie dahinstrebt, für all' die unzähligen Schattirungen, deren eine einzige Interjection fähig ist, die geeignetsten Ausdrucksmittel zu finden und wiederzugeben, geht sie über das Empfindungswort der Sprache, so viel sie davon auch in sich aufnimmt, doch weit hinaus. Und wenn Aristoteles Recht hat, indem er das Entstehen aller Künste in die Nachahmung setzt, so ist hier der erste Anfangspunkt der Musik zu suchen. Sie ahmt die Empfindungslaute der menschlichen Seele nach, und steigt, indem sie diese zufolge des Spieltriebes weiter bildet, idealisirt und in den Grenzen ihres eigensten Bereichs mehr und mehr vergeistigt, zu immer höheren Stufen ihrer Entwicklung hinauf.

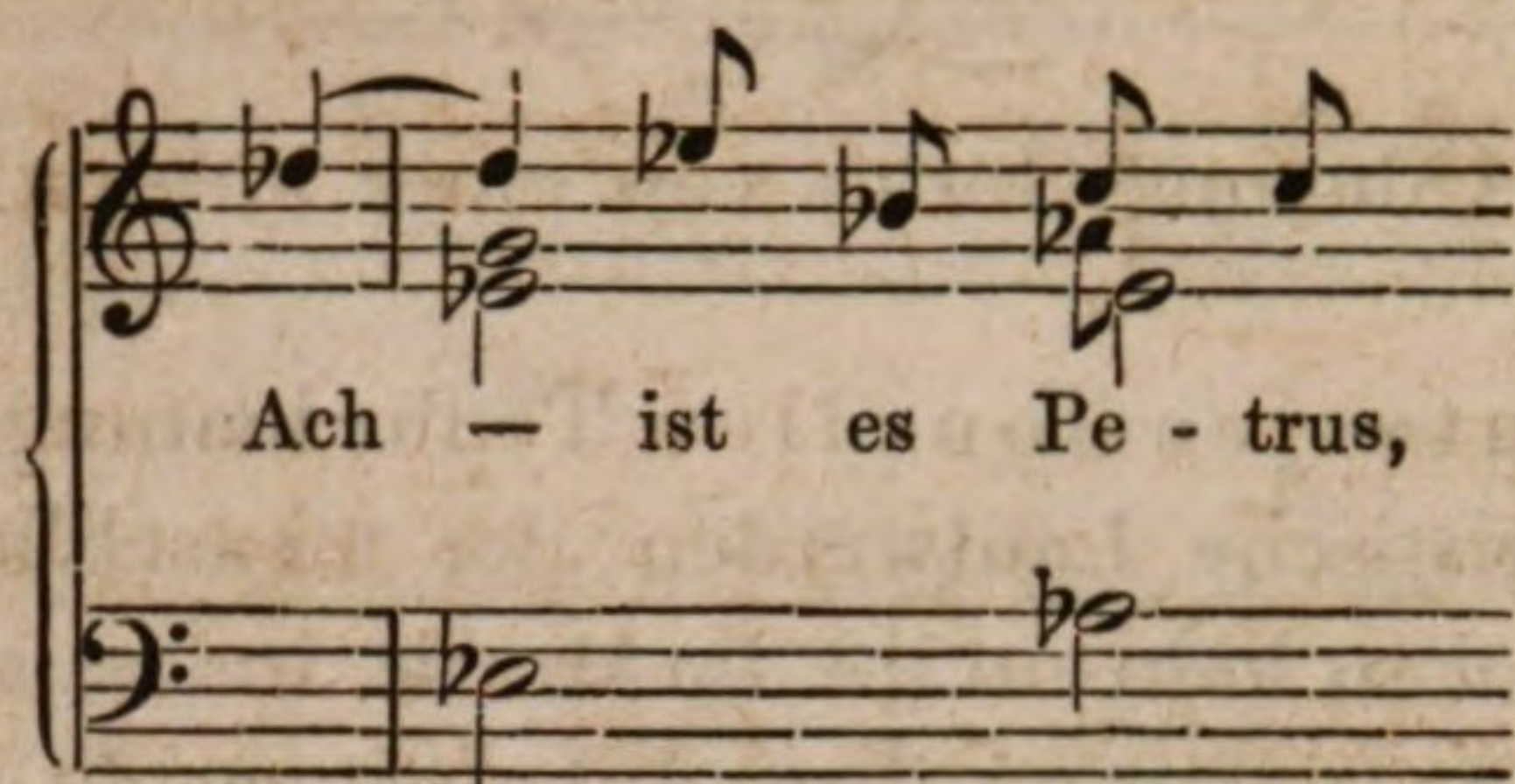
Die niedrigste Stufe bildet die einsylbige Interjection auf einem Ton. Nur einige der Schattirungen, welcher sich die Musik z. B. für die Interjection »Ach oder Ah!« bedienen kann, seien hier angeführt. Ausser der Dauer, der Stärke und der Höhe des Tones kommen hierbei besonders harmonische Mittel in der Begleitung in Betracht. Das:





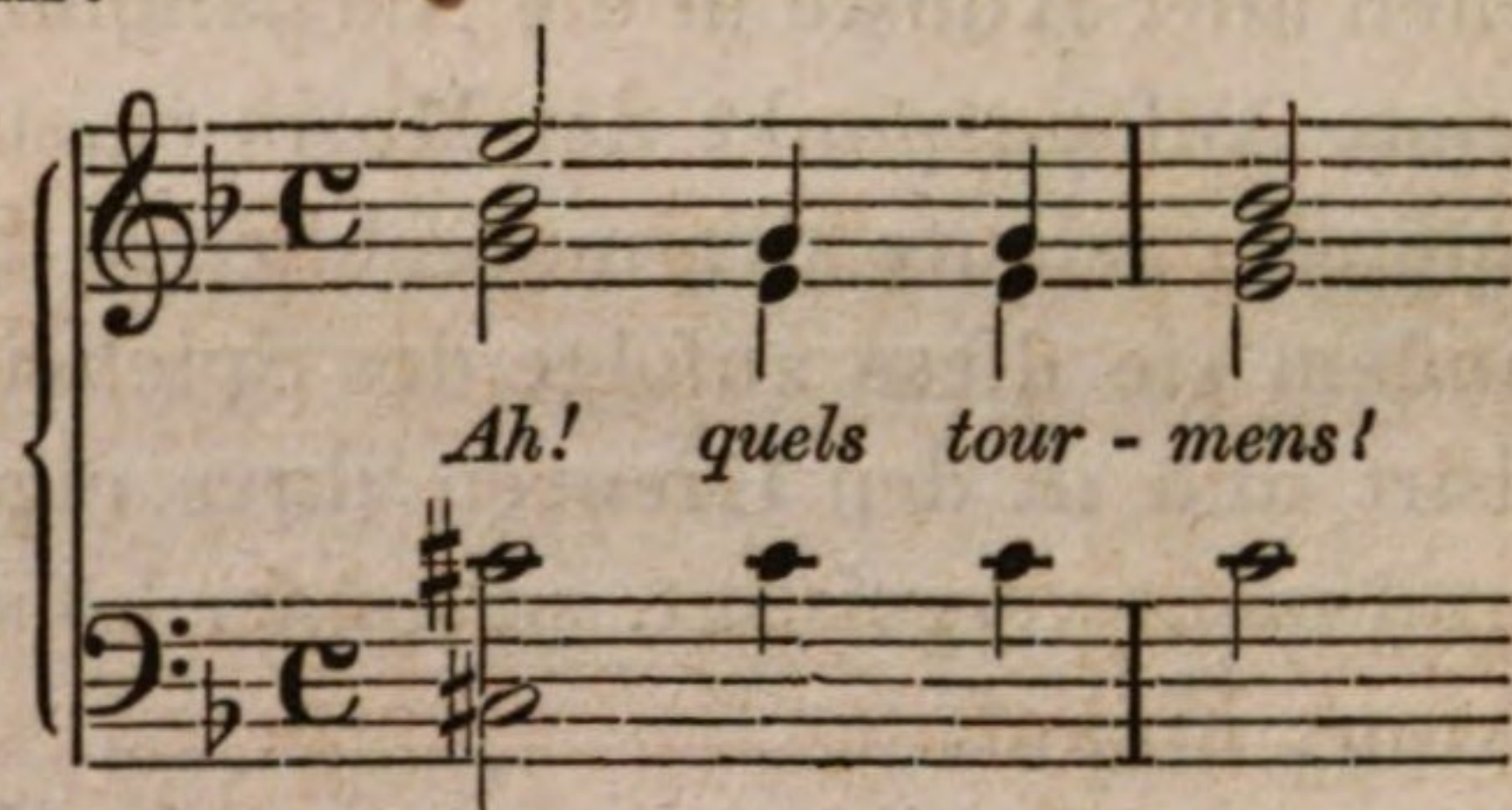
aus Graun's »Tod Jesu« spricht innigen, aber ruhigen Antheil aus. Mässige Länge und Stärke, und mittlere Höhe des Tons werden von der Begleitung eines sanft ausgehaltenen Durdreiklantes schattirt.

Anders wirkt das:



aus demselben Werk. Nicht allein ist es die grössere Betonung, die längere, und zwar synkopirte Dauer und die gesteigerte Höhe des Tons, sondern auch das dissonirende Verhältniss als kleiner Septime zum Grundton, wodurch sich eine schmerzlich bewegte Theilnahme kund giebt.

Bei dem:



des Orest aus Glucks »Iphigenie in Tauris« wird durch Verstärkung dieser Mittel und den hinzutretenden verminderten Septimenaccord in der Begleitung ein tiefer Seelenschmerz ausgedrückt, der sich gleich darauf, als er furiengepeitscht im Traume seine Mutter erblickt, in ganz anderer Weise kund giebt:



Un spec - tre, ah! ah!

*p*

Durch die hinzutretende Flöte mit ihren klagenden Accenten und die sanft bewegte Begleitung in den Mittelstimmen gelangt das »Ah« zu einer Wirkung, wie wenn sich der Schmerz in Thränen auflös'te.

Noch anders ist die Wirkung bei dem:

Ah!  
Ach!

*f*

des Leporello im 2. Finale des »Don Juan«, als er das Gespenst des Commendators erblickt. Die grausenhafte Erscheinung hat ihn dermassen erschreckt, dass er sich in einem herzerreissenden Schrei Luft macht. Nur die grössere, heftigere Stärke des Tons und die synkopirte Begleitung nächst der reicheren Instrumentirung unterscheiden die musikalischen Ausdrucksmittel dieser Stelle von dem ersten Beispiele aus Glucks Iphigenie.

In all diesen Fällen ist die Interjection eines Einzelnen zum Ausdruck gekommen; es kann aber auch die einer Gemanntheit so wiedergegeben werden. Eine ausserordentlich



schöne Steigerung solches vom Chor gesungenen »Ach« findet sich im 1. Finale des »Titus« von Mozart.

Dem schmerzlich antheilnehmenden



folgt nach kurzer Unterbrechung ein hef-

tig erregtes:



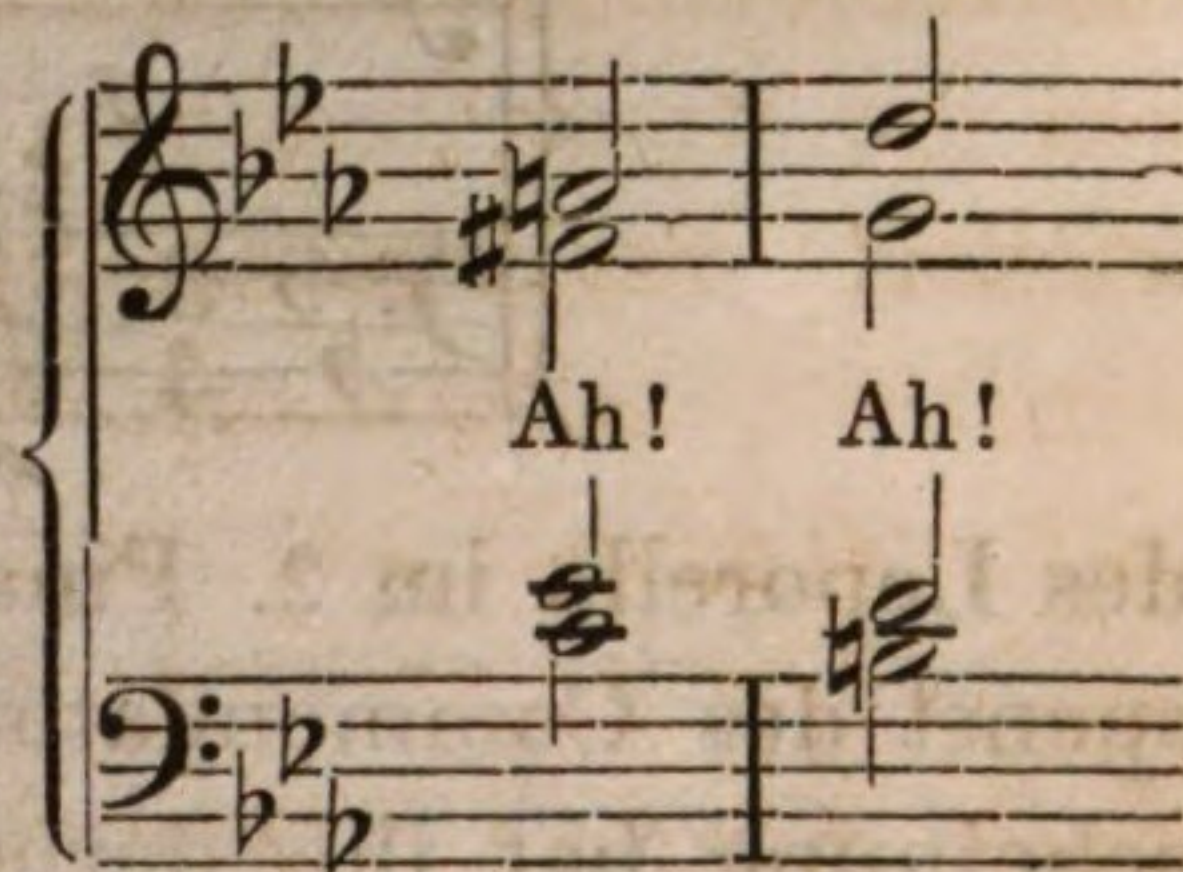
und auf dies einige Takte später ein dem ersteren entsprechendes:



dann ein durch höhere Lage hervortretendes:



und zuletzt unmittelbar auf einander folgend:

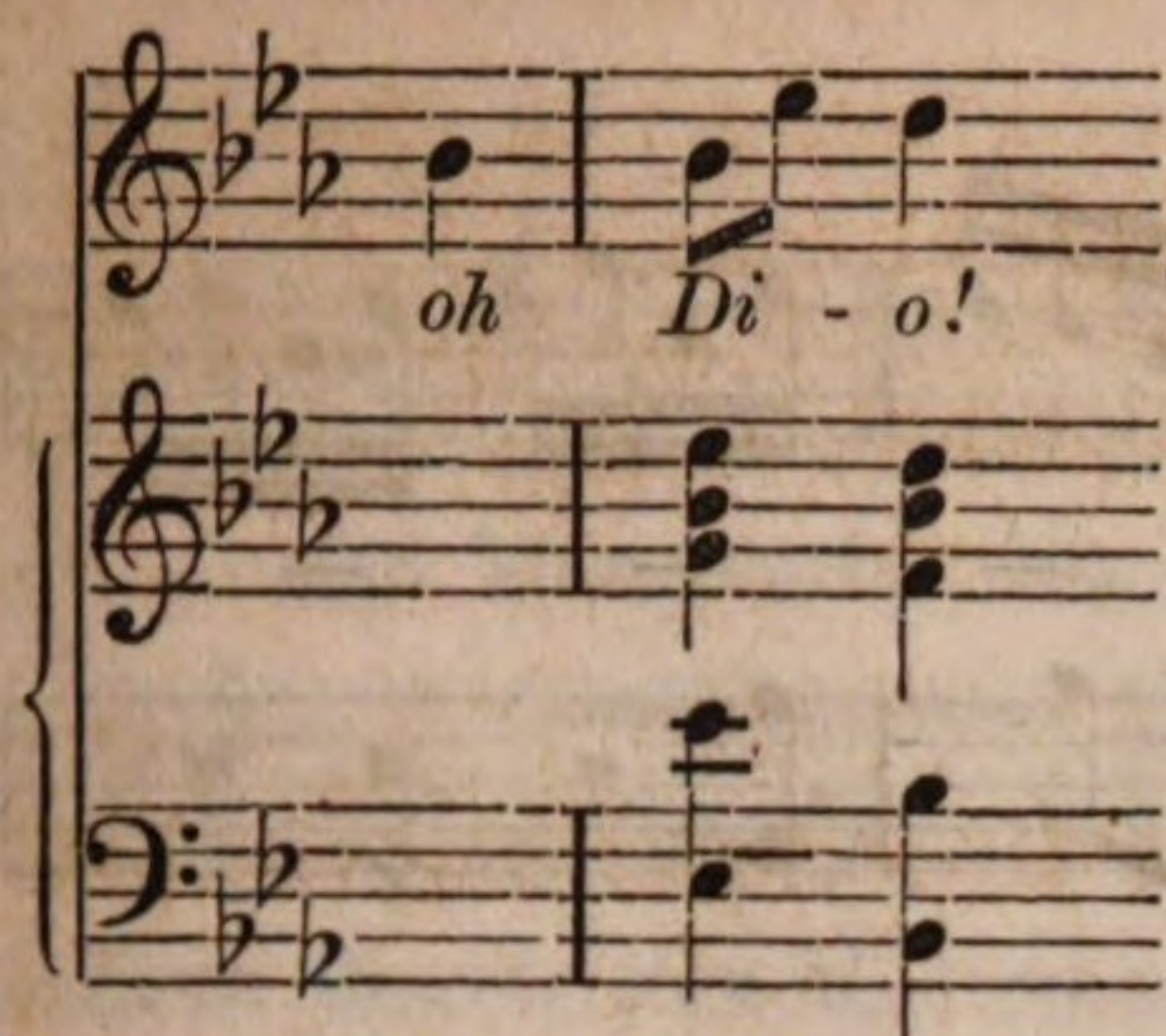


Und diese Accente steigern sich dann noch weiter zur Höhe.

Es ist das Unerhörte der Verrätherei und des Aufruhrs gegen Titus, das den Ausbruch des Schreckens einer ganzen Volksmasse erregt hat.

Sobald die Musik zwei oder mehrere Töne für eine einsylbige Interjection verwendet oder die Interjection sprachlich schon aus mehreren Sylben oder Wörtern besteht, tritt bereits eine höhere Ausdrucksstufe ein. So z. B. in dem:

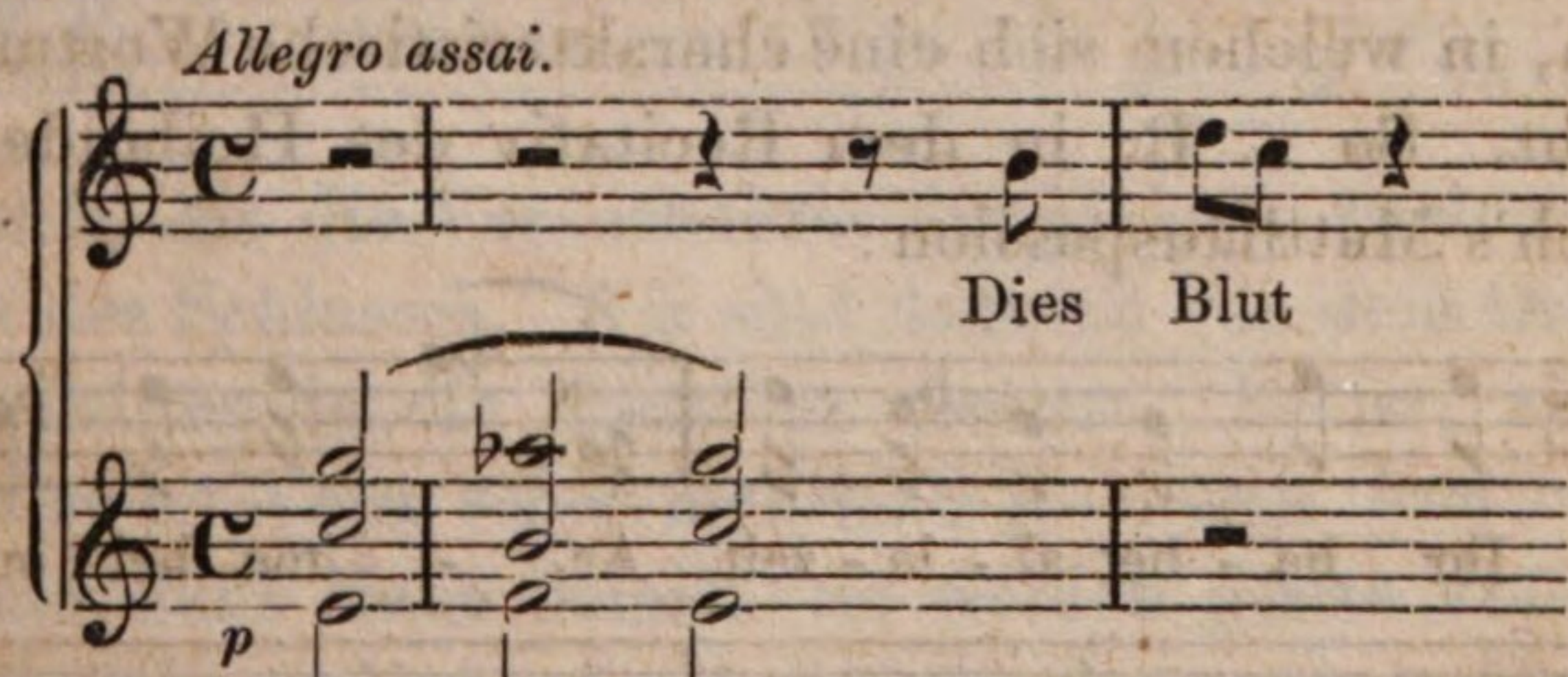




des Sextus in dem *Es-dur*-Ter-

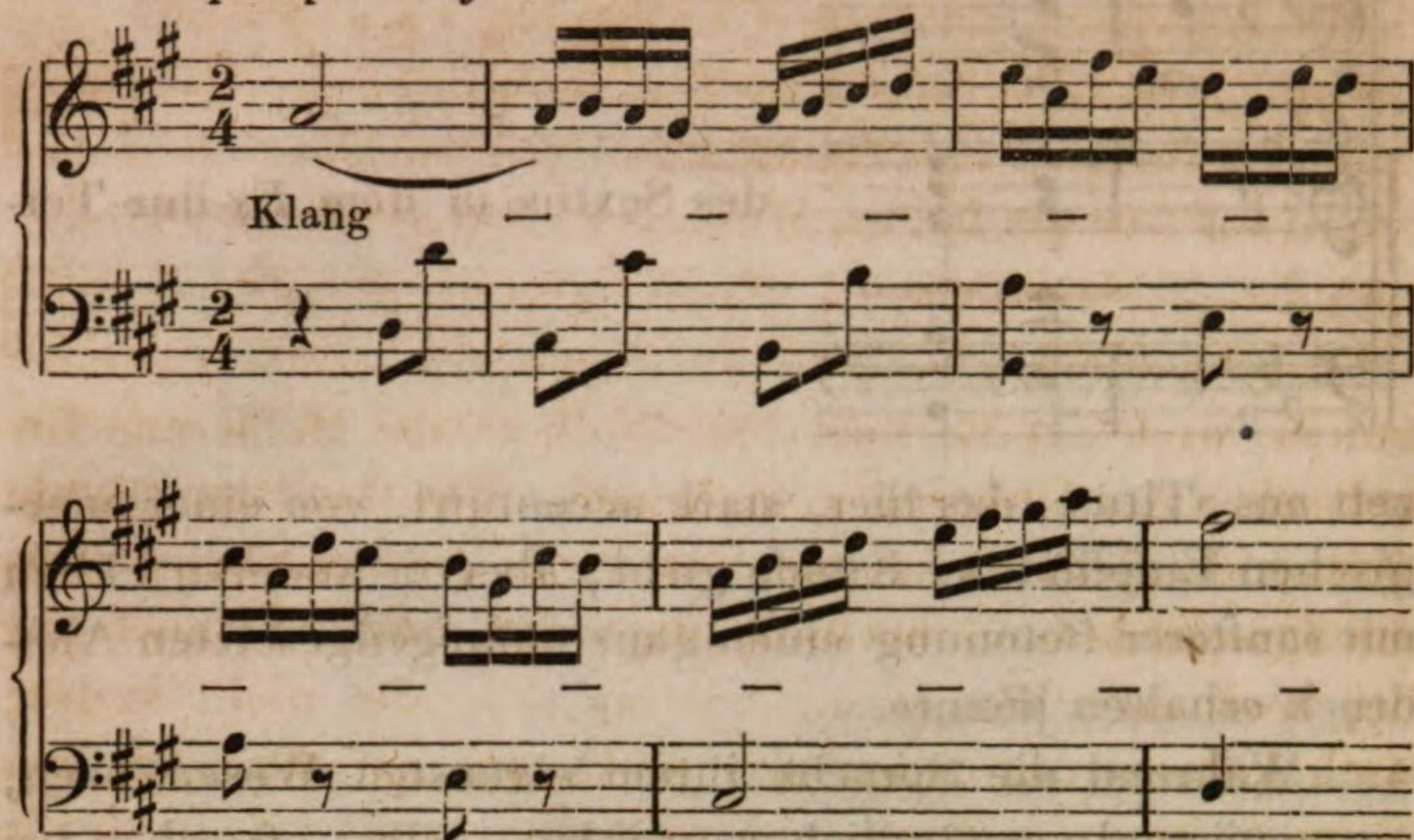
zett aus »Titus«, das hier, stark accentuirt, von einer energischen Empfindung Kunde giebt, aber in anderen Fällen mit sanfterer Betonung einen ganz entgegengesetzten Ausdruck erhalten könnte.

Während die Sprache ihrem eigensten Wesen nach, um genügend verständlich zu werden, selbst oft schon bei reinen Gefühlsäusserungen sich mehrerer Worte bedienen muss, weil die Musik dagegen gern bei einem Worte und legt in dasselbe den vollsten Gefühlsinhalt, dessen sie mächtig ist, hinein. Sie knüpft dann an den Vocal der Sylbe als den interjectionellen Theil des Wortes an, und schreitet so von dem melodischen Vorhalt bis zu längeren Melismen fort. Die sprachliche Begrenzung der Interjection ist damit freilich aufgehoben, aber das, was als Keim für den ausführlicheren Seelenausdruck in einem Worte liegt, erscheint von der Musik dann auf interjectionellem Wege weiter entwickelt. So ist in der Stelle aus »Don Juan«:



indem Donna Anna den Leichnam ihres Vaters erblickt, das Wort »Blut« selbst keine Interjection, wohl aber der Vocal darin interjectionsmässig von der Musik in dem Vorhalte entwickelt. Und in dem Melisma der Marcelline im ersten Duett aus »Fidelio«:



*Un poco più Allegro.*

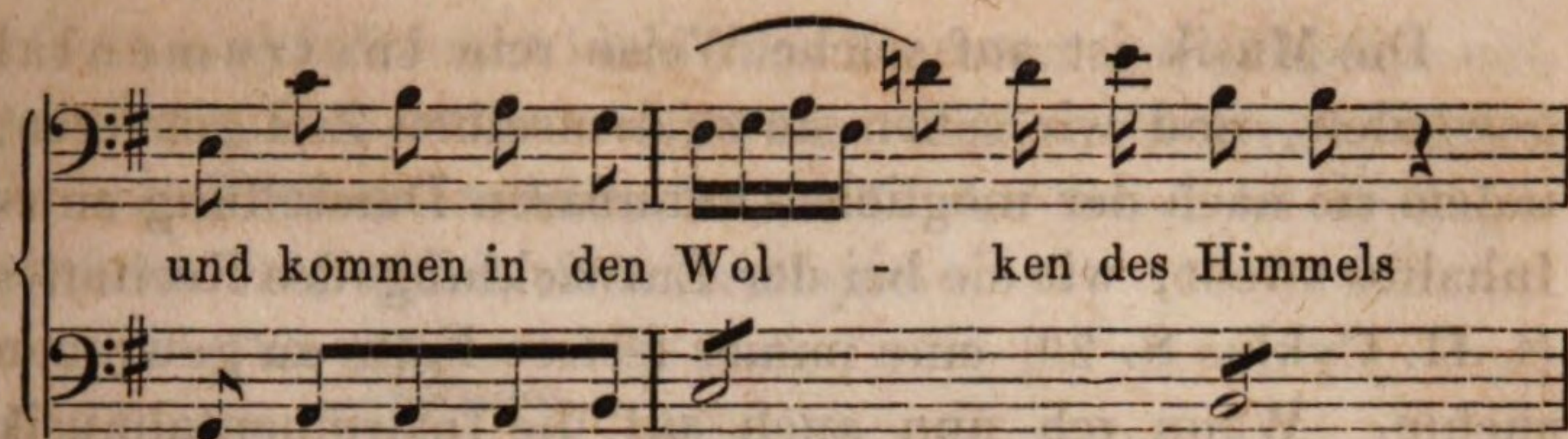
auf »willkommener Kla — ng« giebt sich dem Hörer kund, welche Freude ein Herz empfindet, wenn ein sonst unangenehmes Pochen die Befreiung von einem lästigen Bewerber und das längst ersehnte Erscheinen des Geliebten verheisst. Ein Melisma dieser Art bleibt in seiner Gangmässigkeit jedoch immer sehr allgemein und phrasenhaft. So kann denn die Wirkung auch nur eine allgemeine sein, und ein für sich selbstständiges Tonbild darum nicht entstehen. Die Charakteristik eines bereits angedeuteten Tonbildes kann durch dasselbe aber erhöht werden.

Nur ein Schritt ist es von dem gangmässigen Melisma zu dem, in welchem sich eine charakteristische Wortmalerei vollzieht. So z. B. in dem Recitativ des Heilandes aus S. Bach's Matthäuspasion:



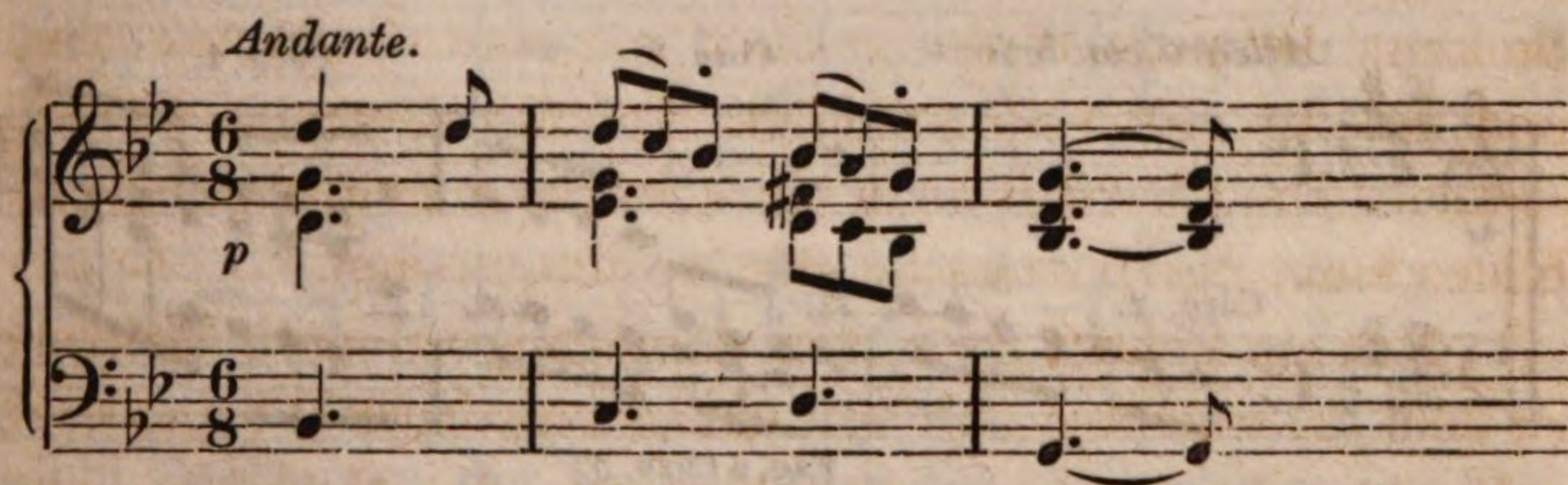
Hier ist in dem Wort »Arme« der Ausdruck eines schmerzlichen Mitleids wiedergegeben. Oder in der Stelle aus demselben Werke:





indem durch das Melisma bei »Wolken« die Höhe und Erhabenheit des Himmels gemalt wird. Das Recitativ erlaubt freilich dergleichen am wenigsten, da der natürliche Fluss der Sprache dadurch beeinträchtigt wird, und dann auch nur bei besonderer Emphase, wie sie sich hier nicht findet; doch kam es nur darauf an, überhaupt auf diese Art von Tonmalerei aufmerksam zu machen.

Indem die Musik in ihrer Weise sich so immer weiter entfaltet, gelangt sie zuletzt dahin, ihre eigenen Weisen als charakteristischen Ausdruck des Bezeichneten zu geben. Das Ritornell z. B., mit welchem die Partie des Osmin in dem Duett »Wer ein Liebchen hat gefunden« aus Mozarts »Entführung aus dem Serail« beginnt:



ist nichts, als die Vorausnahme der Melodie zu dem »Tralalera« des Schlusses. Wir sind dadurch von dem Orchester gleich mitten in die Situation versetzt. Es ist, als hätte Osmin seine Weise schon mehrmals gesungen, und begänne jetzt nur auf's Neue damit. So werden ganze Volkslieder und Choralmelodien oder Anklänge daraus von der Musik zum vollständigen Ausdrucke ihres Inhaltes benutzt. In Webers Jubelouverture weis't z. B. die Melodie: »Heil dir im Siegerkranz«, in Mendelssohns Overture zum »Paulus« der Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« ganz bestimmt auf den Toninhalt hin.



Die Musik ist auf solche Weise rein instrumental geworden, und wir sehen sie zu demselben Ziel gelangen, indem sie nach der möglichst kennbaren Darstellung eines Inhaltes strebt, wie sie bei der Entwicklung des Recitativs (s. II. Cyklus S. 20) eine immer festere Form zu gewinnen suchte. Wenn ich nun auch auf die Instrumentalmusik selbst erst im letzten Vortrage näher eingehen werde, so gehört es doch hierher, wenigstens darauf hinzuweisen, wie dieselbe als genaue Interpretin eines durch Worte nachweisbaren Inhaltes zu immer grösserer Bedeutung gekommen ist.

Nachdem sie mit dem bereits Vorhandenen, schon Componirten begonnen, geht sie dazu über, neu Componirtes zu bringen. Dies ergibt sich ganz natürlich schon aus der Aufnahme und Ausführung des charakteristischen Melisma's. So endet die Scene: »Abscheulicher, wo eilst du hin« aus Beethovens »Fidelio« mit einem Nachspiele, das an das jubilierend aufstürmende Melisma der Gesangsstimme anknüpft:

*Allegro con brio.*      Corn. 2.      Corn. 1.

Corn. 2.      Fag. e Corn. 3.

Viol.      Alto e Basso.

Dann giebt der Seelenvorgang oder die mit ihm verbundene Situation selber das Motiv zum selbstständigen Weiterschreiten der Musik.

Auf solche Weise ist das Nachspiel zu der Scene:



»Gott, welch Dunkel hier«, des Florestan aus »Fidelio« entstanden. Nach einer traumartigen Vision, in der ein »Engel ihn zur Freiheit ins himmlische Reich führt«, ist er eingeschlummert, und in dem Nachspiel:

*Poco Allegro.*

*p* *sempre dim.*

Viol.

Alto.

2 Celli.

Viol.

*ppp*

3 Celli.

giebt Beethoven der Empfindung des theilnehmenden Hörers Ausdruck, der der himmlischen Freude des Krankhaft-Entzückten gegenüber die traurige Wirklichkeit seiner Gefangenschaft im dunkeln Kerker vor sich sieht.

Und so ist denn die Brücke geschlagen zu dem vollen selbstständigen Auftreten der Instrumentalmusik von dem einfachsten Satze bis zu den höchsten Formen derselben.

Je mehr die Musik jedoch gezwungen ist, dem Inhalte der Sprache zu folgen, desto mehr muss sie auch die lyrische Breite aufgeben. Und so schreitet sie von dem erreichten Culminationspunkte ihrer Ausdehnung auch wieder zurück, anfangs dem Wortausdruck nur ihre Tinten zu seiner voll-



sten Ausprägung leihend und endlich nur durch Modulation und Accentuation die Sprache idealisirend, wie wir dies bereits bei der Entwicklung des Recitativs gesehen haben. Die reine Lyrik geht so in die lyrische Dramatik und zuletzt in die blosse Declamatorik über.

Symbolisch wird die Tonbedeutung, wenn Tonverbindungen, wie sie aus dem Wesen der Musik an und für sich als erste und natürlichste Ausdrucksweise sich herausstellten, durch ihre Aehnlichkeit zur Versinnbildlichung der Intention des Componisten benutzt werden. Graun versinnbildlicht so in der Arie: »Ein Gebet um neue Stärke« bei der Stelle:

*Allegretto.*

Klimm' ich zu der Tu - gend Tem - pel

matt den stei - len Pfad hin - auf

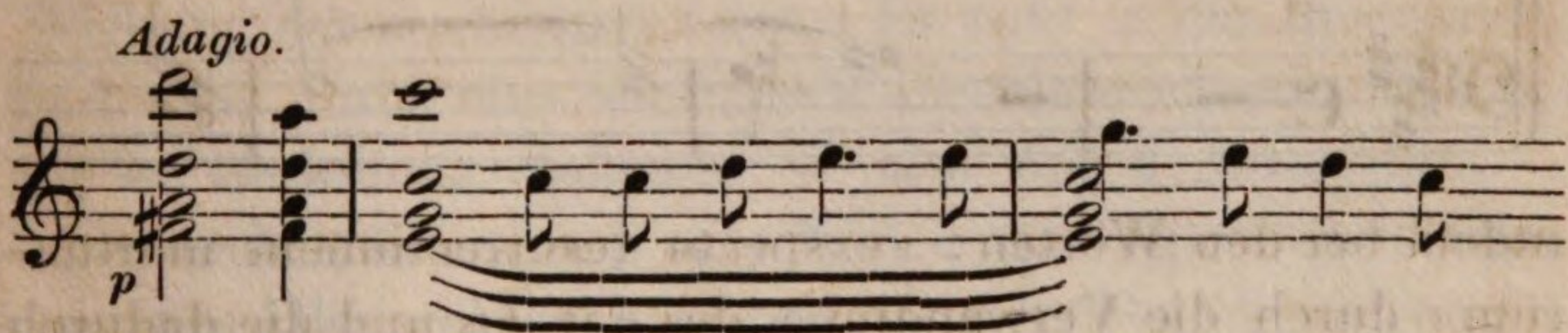
das mühsame Hinanklimmen zu dem Tempel der Tugend. Als Ausdruck eines so erhabenen Inhaltes ist das Bild nicht schön gewählt; an einer andern Stelle würde es aber vielleicht ganz treffend sein.

Wie hier der Melodienschritt, so erfährt auch die Harmonie eine symbolische Verwendung. In dem Recitativ: »Doch toben auch wie Meereswogen« aus »Fidelio«, das von dem Streichquartett eingeleitet wird:





indem namentlich die Bässe das sturmbewegte Meer onomatopoëtisch malen, erscheint so, von Blaseinstrumenten leise und gehalten vorgetragen, die Harmonienfolge:



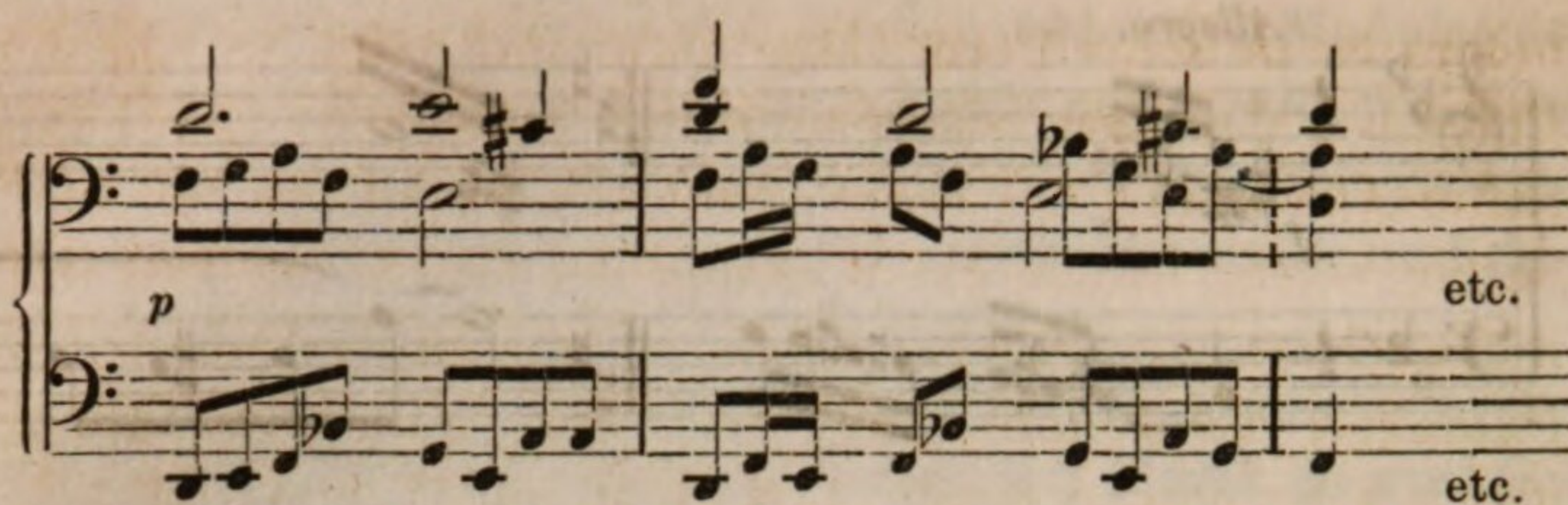
zu den Worten: »so leuchte mir ein Farbenbogen«. Beethoven versinnbildlicht also in dieser Weise musikalisch den Friedensbogen. Der Unterschied von onomatopoëtischer und symbolischer Tonbedeutung dürfte aus diesem Beispiele genügend hervorgehen. Die Vielstimmigkeit erscheint in ihrer grossartigen Fülle zum öftern als ein Bild der Erhabenheit. So z. B. in Lotti's achtstimmigem »Crucifixus«. Haydn wendet in seiner »Schöpfung« den polyphonen Satz sogar in der Tiefe an, indem er die segnenden Worte Gottes:



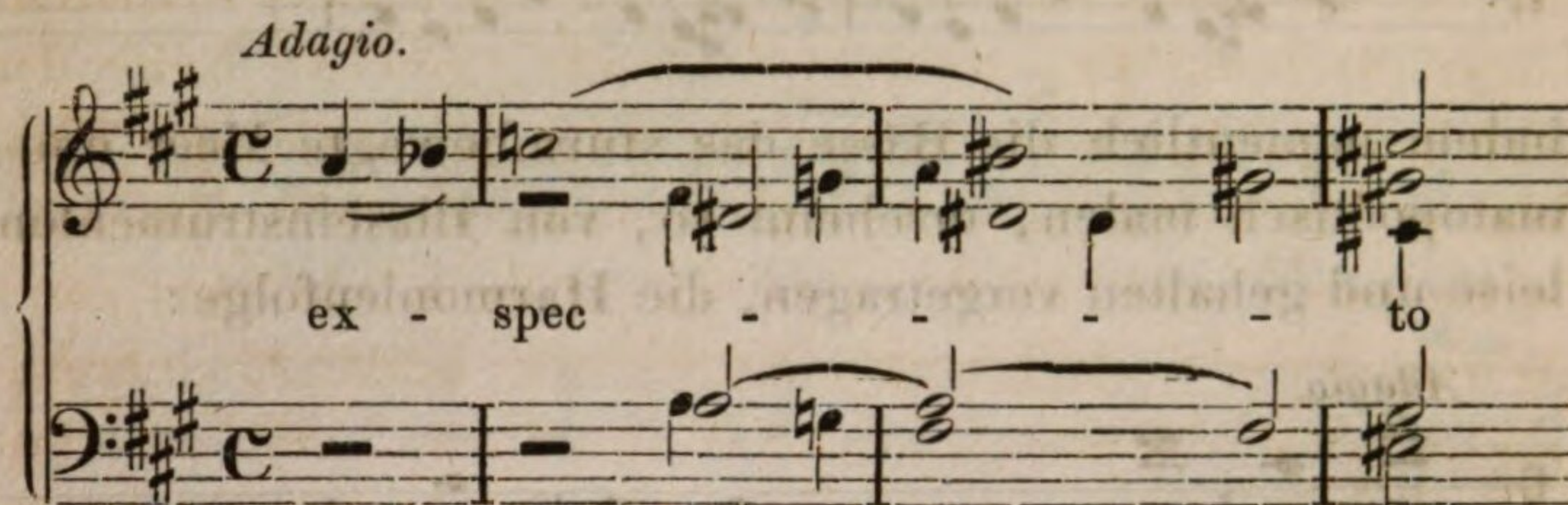
Seid fruchtbar al - le etc.

durch eine Begleitung von Violoncellen und Contrabässen charakterisirt:





Alle diese Bilder können leicht verstanden werden. Bei manchen gehört aber ein tieferer Einblick in die Musik dazu. So z. B. in Bezug auf die Anwendung der enharmonischen Verwechslung in der Stelle aus Seb. Bach's *H-moll-Messe*:



indem bei den Worten: »exspecto resurrectionem mortuorum« durch die Verwandlung des *c* in *his* und die dadurch bewirkte überraschende Modulation der Act der Verwandlung bei der Auferstehung sinnbildlich dargestellt wird. (Das Weitere darüber s. d. 4. Vortrag.) Die Tonsymbolik muss jedoch, wenn sie zu eindringlicher Wirkung gelangen soll, nicht allzuschwer zu entziffern sein. Das obige Beispiel von Seb. Bach setzt nicht allein eine so genaue Kenntniss der Musik, sondern auch die der Schreibweise in der Partitur voraus, dass ein allgemeines Verständniss sehr in Zweifel zu ziehen ist.

Durch die übertragene Tonbedeutung ist es möglich, eine allgemeine Empfindung bis zu dem Grade zu spezialisiren, dass sie in ihrer Besonderheit von dem Hörer wiedererkannt und nachempfunden werden kann. Das allgemeine Tonbild, welches in seiner Abrundung zwar einen Charakter, aber doch immer nur einen rein musikalischen hatte, wird dann zum charakteristischen,



indem es in seine Form Züge aufnimmt, welche von der Phantasie der dem bestimmten Fall besonders eigenthümlichen Aeusserung des Empfindungslebens entnommen sind. Sollen solche Bilder die Wirkung der Musik erhöhen und nicht schwächen oder gar stören, so müssen sie deshalb dem Charakter der Empfindung, wie dem Wesen der Musik gleich sehr entsprechen. Trivialität und Unnatürlichkeit, Kleinlichkeit und Schwulst, Hohlheit und Formlosigkeit sind dabei zu vermeiden.

Zu dem Verständniss und der richtigen Deutung eines solchen Toninhaltes gehört nicht blos die Thätigkeit der für die Auffassung desselben und das Urtheil nothwendigen Seelenkräfte, sondern auch eine gewisse Reife der Erfahrung. Letztere beginnt indessen schon mit der Thätigkeit der Sinne, deren erste Wahrnehmung in der Anschauung und der Vorstellung auch ein Bild ihrer Wirkung der Seele hinterlässt. Es ruht in der Erinnerung und kann durch eine ähnliche Wahrnehmung oder eine mit ihr in Beziehung stehende — also durch Association — oder auch schon durch den Willen wach gerufen werden. Auf dies Alles werde ich später noch einmal zurückkommen.

Mit grössester Freiheit waltet über den ganzen Vorrath dieser Bilder die Phantasie. Sie geht dabei zuerst nachgestaltend zu Werke und heisst dann *reproductiv*. Bei dem geistigen Erfassen von Musikwerken ist sie vornämlich thätig, indem sie, sympathisch angeregt, gemäss des wirklichen oder erträumten Toninhaltes ihre Gebilde entstehen lässt. Neugestaltend — *productiv* — ist sie hauptsächlich bei dem Componisten. Und wenn sie noch so sehr an das Vorhandene anknüpft, so verändert, verbindet und scheidet sie doch selbstbildend die Eigenschaften desselben mit solcher Freiheit, dass andere, und oft ganz neue Bilder entstehen. Und da diese es sind, welche von der reproductiven Phantasie des Hörers nachgebildet werden, so ist es auch vornämlich die productive Phantasie, deren Thätigkeit wir hier genauer in Betracht zu ziehen haben. In Bezug auf Musik haben wir wieder eine hörende,



eine schauende, eine empfindende, und eine vergeistigende Phantasie zu unterscheiden.

Die hörende Phantasie wird z. B. in der Arie des Raphael aus der »Schöpfung«:

*Allegro assai.*



durch die Begleitungsfigur der Violinen geweckt:



Sie hört in den rollenden Sechszehntheilen das durch sie idealisirt dargestellte Rauschen des Flusses.

Die schauende Phantasie wird thätig bei der Stelle aus demselben Werke, in welcher das Aufflammen des Blitzes gemalt wird:

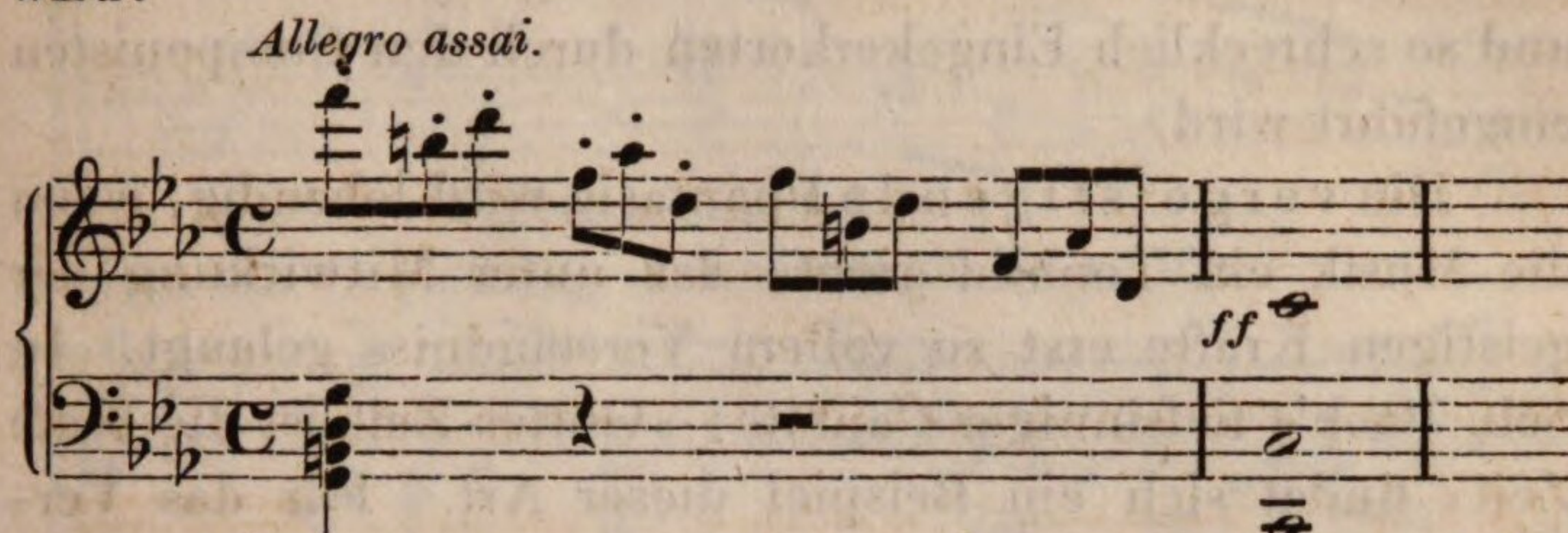
*Allegro assai.*



Die auf- und niederwogende Accordbrechung in der Flöte ist es natürlich nicht allein, welche dies veranlasst, sondern auch die hinzutretenden recitirten Worte: »Die Luft durchschnitten feurige Blitze«. Wie viel indessen hierbei auch



auf die Tonfigur zu geben ist, zeigt der Vergleich dieser Stelle mit der aus den »Jahreszeiten«, wo zu Anfange des Gewitterchores der Blitz ebenfalls von der Flöte dargestellt wird:



In dem Hin- und Her- und Niederfahren der Figur ist das Zucken des Blitzes in seiner verheerenden Kraft gezeichnet, während vorher mehr das Aufleuchten und Flackern der wohlthätig wirkenden Flamme zur Anschauung kam.

Die empfindende Phantasie wird wachgerufen bei der Stelle aus »Fidelio«, in welcher Florestan's Recitativ zu den Worten kommt:

*Poco Allegro.* *Adagio.*

Ich mur-re nicht! das Maass der Lei - - -

den steht bei ihm.

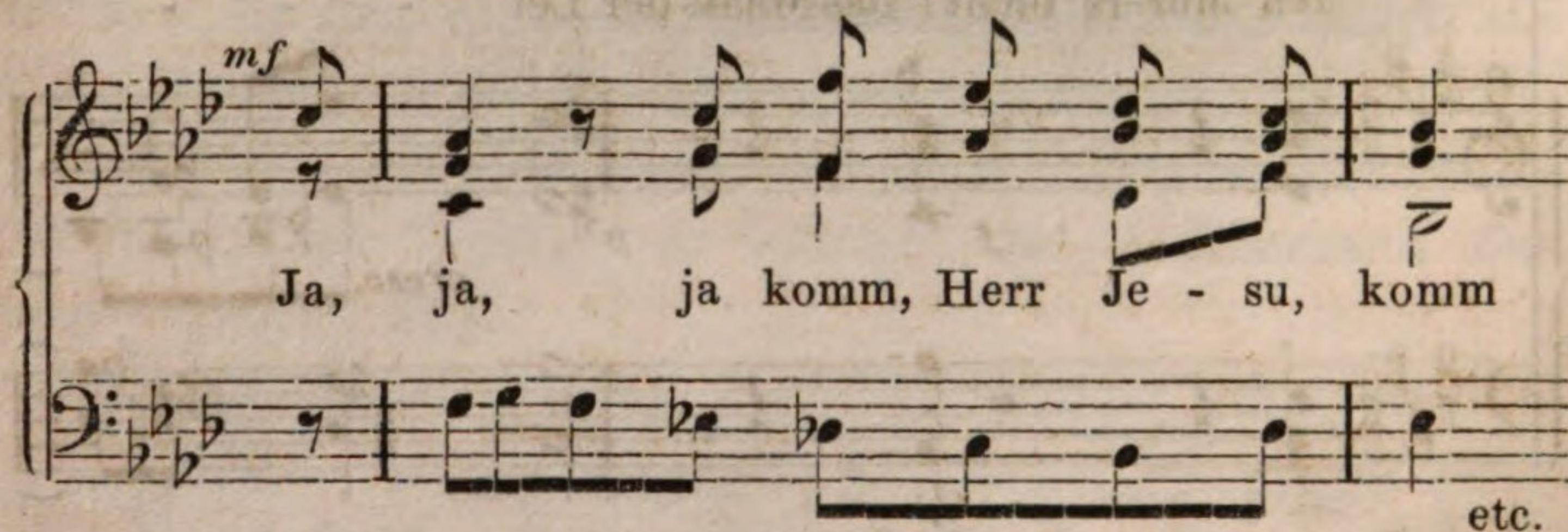


Das modulirende Melisma auf »Leiden« mit der tief schmerzlichen Harmonienfolge in der Begleitung übt auf den Hörer dadurch eine um so ergreifendere Wirkung aus, dass seine Phantasie in die Seelenvorgänge des so lange und so schrecklich Eingekerkerten durch den Componisten eingeführt wird.

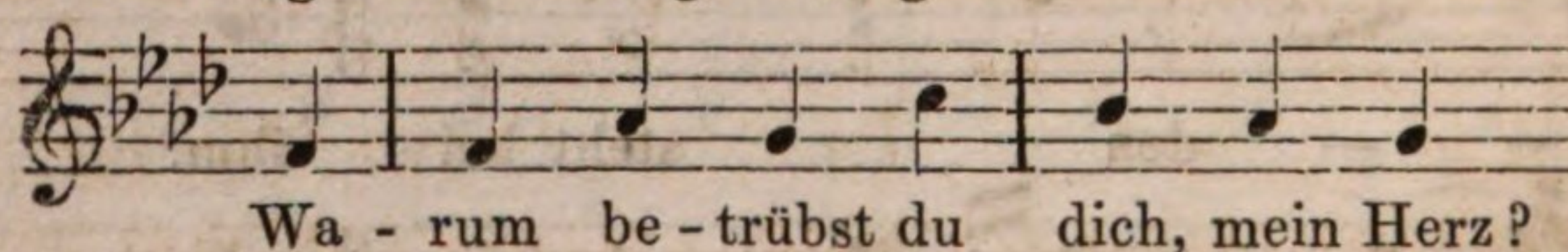
Die vergeistigende Phantasie wird lebendig, wenn die Musik ein Tonbild giebt, das unter Mitwirkung der geistigen Kräfte erst zu vollem Verständniss gelangt. In Seb. Bach's tiefsinniger Cantate: »Gottes Zeit ist die beste Zeit« findet sich ein Beispiel dieser Art. Für das Verständniss ist es jedoch nothwendig, in den Zusammenhang des ganzen Tonstückes etwas genauer einzugehen.



»Mensch, du musst sterben«, diese Worte sind mit ihrem höchst charakteristischen Thema vierstimmig fugirt worden, indem die Modulation sich nach der Dominante gewendet hat. Nun kommt ein freier Mittelsatz, in welchem die Sopranstimmen allein fortfahren:



Darauf erklingt in der Begleitung der Choral:



Nun wird die Fuge wieder aufgenommen und diese verwebt sich dann mit dem Gesange des Soprans: »Ja, komm, Herr Jesu, komm«. Zuletzt bleiben Alt, Tenor und Bass bei den Worten: »Mensch, du musst sterben«:



Mensch, du musst

Mensch, du musst

Mensch, du musst etc.

indem die Begleitung hierzu beredt eingreift:

dim. p sf

und kurz vor dem herb einschneidenden *sforzato* derselben setzt der Sopran, der so lange geschwiegen hat, wieder ein und führt in folgender Weise allein das Tonstück zu Ende:

Ja, komm, Herr Je

c. 8va

su, Herr Je - su!

pp

Was will nun Seb. Bach mit diesem Melisma sagen, das nach der herben Dissonanz auf »Jesu« anfangs nach der Tiefe, dann nach der Höhe in eigenthümlicher, von allem Voraufgehen den abweichender Bewegung dahinwagt, und im leisesten Piano mit den Worten: »Herr Jesu« erstirbt? — Es ist unmöglich, Alles, was der grosse Meister in dieser

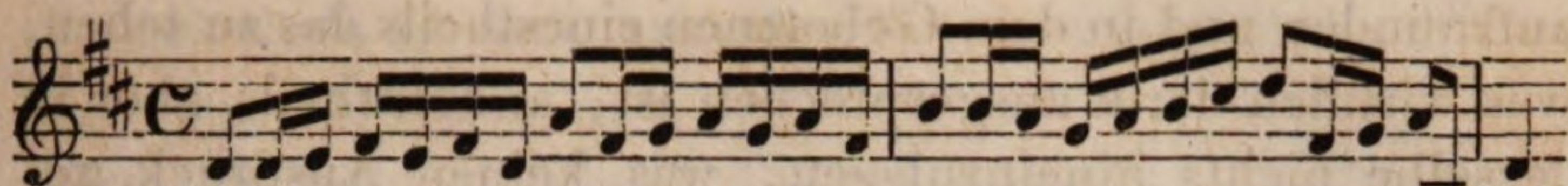


Stelle ausgesprochen hat, zu deuten, schon deshalb nicht, weil es ja überhaupt durch Musik ausgesprochen ist, und das Wort nicht ausreicht, ihren Inhalt wiederzugeben. Auf manches können wir aber aus der charakteristischen Eigenthümlichkeit der Composition zurückschliessen. Die ganz allmählig fortschreitende lyrisch-dramatische Entwicklung derselben hört z. B. bei der einschneidenden Disharmonie plötzlich auf, und das *sforzato* derselben legt es uns nahe, an den Eintritt des Todes selbst zu denken und das nachfolgende leiser und leiser werdende Melisma dahin zu deuten, wie der Sterbende in Jesu ergeben seine Seele aushaucht. Unser ganzes geistiges Innere wird thätig bei dem Nachgestalten der Phantasie, und dessen ungeachtet wird uns doch nur eine Ahnung von dem, was wirklich gemeint sein kann.

Die vergeistigende Auffassung der Intervalle des Grundtons, als der Einheit, der Octave als des Uebereinstimmenden, der Quinte als der Zweiheit, des Verschiedenen, Gegensätzlichen, der Terz als des Vermittelnden, des »Ineinanderseins entgegengesetzter Bestimmungen«, wie sie besonders von Hauptmann angeregt ist, gehört nicht hierher, da hauptsächlich der Verstand, nicht die Phantasie daran Antheil hat. Da sie indessen für die Begründung der Wahrheit in Bezug auf die Ausdrucksmittel in der reinen Musik von Wichtigkeit ist, so wird sie bei den melodischen Tonverbindungen besprochen werden.

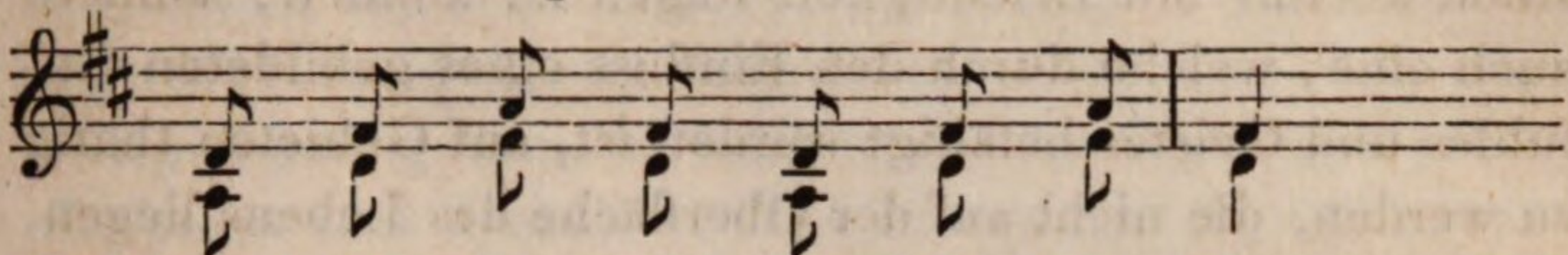
Durch das Walten der verschiedenen Thätigkeiten der Phantasie und durch die Möglichkeit so verschiedener Bedeutung von Tonverbindungen kann ein und derselbe Gedanke auf gar viele Weise ausgesprochen werden, und es ergiebt sich so eine Art der Ausspinnung von Tonstücken, die von der thematischen Motiventwicklung abweicht und doch logischen Gesetzen folgt. So ist z. B. der Chor der Dagonspriester aus Händel's »Samson« zu Anfang componirt. Festfreude ist der Inhalt. Diese gewinnt zuerst in einem lyrischen Stimmungsbilde Ausdruck, das instrumental und rein musikalisch gehalten ist:





c. 8va

Nun treten Alt und Tenor hinzu, die dasselbe bestimmt charakteristisch aussprechen:



Er - schallt, Trom - pe - ten, hehr und laut!

indem sie mit der Nachahmung des Trompetenklanges ein conventionelles Tonbild hinstellen.

Darauf geben Sopran und Bass derselben Empfindung declamatorischen Ausdruck:



Er - schallt!

Er-schallt!

Sie haben also eins der

letzten interjectionellen Tonbilder gewählt. Der Gedanke ist immer klarer ausgesprochen worden, und zwar in einer lyrisch-dramatischen Steigerung, der eine Art von psychischer Logik zu Grunde liegt.

Diese tritt hier nur in ihren ersten Anfängen auf. Wie die Seelenthätigkeiten ferner in einander greifen, welche verschiedenen Phasen die Seele selbst in einer und derselben mächtigen Empfindung durchläuft, und welcher Einfluss hierdurch wieder auf die Bilder der Phantasie geübt wird, soll später (im 4. Vortrage) eingehender besprochen werden. Das Angedeutete wird vorläufig genügen, die Beziehung der Darstellung des Inhaltes zu seiner Aufnahme und seinem Verständniss klar gemacht zu haben. Und so würde denn auch der Hinweis auf das Vorhandensein und die Art der Offenbarung einer musikalischen Wahrheit gegeben sein, so dass es möglich wäre, diese

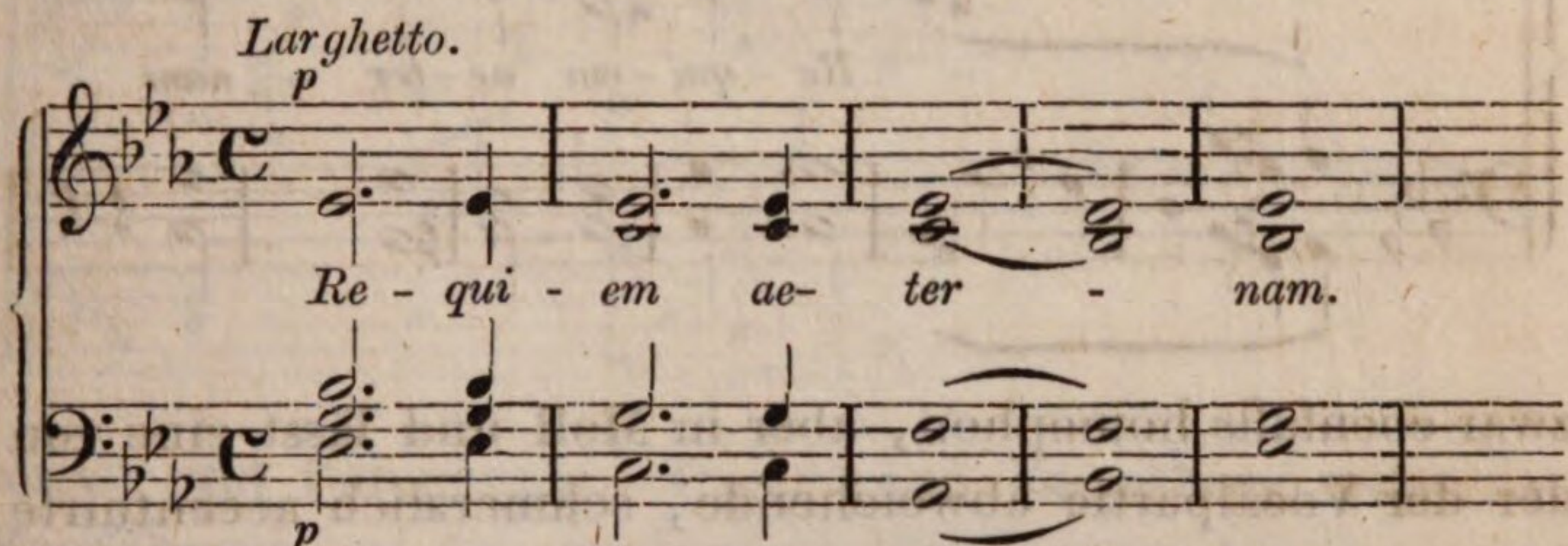


aufzufinden und in dem Gebotenen einestheils das zu sehen, was wirklich darin ausgesprochen ist, anderntheils aber in dasselbe nichts hineinzulegen, was keinen Ausdruck gefunden hat. Ebenso wird sich ergeben haben, dass nicht blos eine lebendige Phantasie dazu gehört, um der Composition überall mit Leichtigkeit folgen zu können, sondern auch eine, welche durch den Einfluss eines gebildeten Gefühles und Geistes befähigt worden ist, auf Gebieten thätig zu werden, die nicht auf der Oberfläche des Lebens liegen. Es kann Fälle geben, in denen sonst begabte, aber einseitig, und besonders intellectuell und auf Kosten des Gemüthes gebildete Naturen der Phantasie des Tonkünstlers gar nicht zu folgen vermögen. Nicht minder wird klar geworden sein, dass wir zur Prüfung der Wahrheit, für die Uebereinstimmung des Zeichens mit dem Bezeichneten, wie zur Verwahrung gegen das Irrthümliche oder gar Falsche, wenn uns Uebertreibendes, Entstellendes, Sich-Widersprechendes oder auch nur Launenhaftes geboten wird, eines objectiven Maassstabes bedürfen. Diesen hat uns bisher in der Gesangsmusik der Text gewährt, und in der Instrumentalmusik würde das erklärende Wort der Ueberschrift dafür eintreten können. Aber sie reichen nur zum Theil dazu aus. Je mehr die Musik auf sich selber zurückkehrt und rein lyrisch wird, desto mehr entzieht sie sich dem objectiven Urtheil. So berechtigt das subjective Gefühl ist, so behutsam müssen wir mit seiner Beurtheilung sein. Wir können uns deshalb vorläufig nur an die Uebereinstimmung des Ausdrucks mit dem Seelenvorgange im Allgemeinen halten. Ja selbst für diese den rechten Maassstab zu finden, ist schwer. Wir haben hierfür nächst unserm sympathischen Gefühl nur den Anhaltcpunkt in jener Logik, die wir sich bei der Entwicklung der Formen aus dem Wesen der Musik selbst herausstellen sahen, und müssen die Wahrheit sich aus dem Vergleiche des so gewonnenen Resultates mit dessen Uebereinstimmung in den Werken grosser und besonders feinfühlender Meister unserer Kunst finden.



Deshalb ist es so unerlässlich, dass derjenige, welcher sich musikalisch bilden will, vor Allem viel gute Musik höre. Je mehr die Musik nun charakteristisches Element in sich aufnimmt, desto leichter wird es, Aufschluss und Maassstab für ihren Inhalt zu gewinnen. Wie in dieser Beziehung der Fortschritt von dem Allgemeinen zu dem Spezielleren immer kennbarer wird, möge an einem Beispiel gezeigt sein, in welchem der musikalische Ausdruck für einen und denselben Text bei anderen Meistern anders erscheint.

Jomelli beginnt sein »Requiem« :



in Dur und homophon. In der langsamen Bewegung der Harmonien, namentlich in den vorletzten, rhythmisch verlängerten Takten, wie auch in der tiefen Lage der Stimmen spricht sich eine ernst-erhabene Stimmung aus. Jeder schmerzliche Ausdruck fehlt jedoch, und selber die synkopirte Begleitung des Streichquartetts:



lässt nur wenig davon erkennen. Der Inhalt ist noch ein so allgemeiner, dass auch andere Worte, wenn sie überhaupt nur das Ernst-Erhabene bezeichneten, dafür gewählt werden könnten.

Cherubini componirt dieselben Worte:



*Larghetto sostenuto.*

*pp* Fag.

Chor. *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam

zwar ebenfalls homophon, aber in Moll und lässt eine von der der Vocalpartie abweichende, schmerzlich accentuirte Instrumentalmelodie hinzutreten, die durch die Wahl des ausführenden Instrumentes, des Fagottes, eine lugubre Tonfarbe erhält. Es ist ein grosser Schmerz dadurch schon charakteristisch ausgedrückt, dass er in der menschlichen Seele ein trauerndes Echo findet.

Mozart schreibt dagegen in seinem »Requiem« nach einer weitergeführten Orchestereinleitung:

*Adagio.* Fag. Corno di Bassetto.

*p* etc.

folgendermassen:



Re - qui - em ae - ter - nam

qui - em

etc.

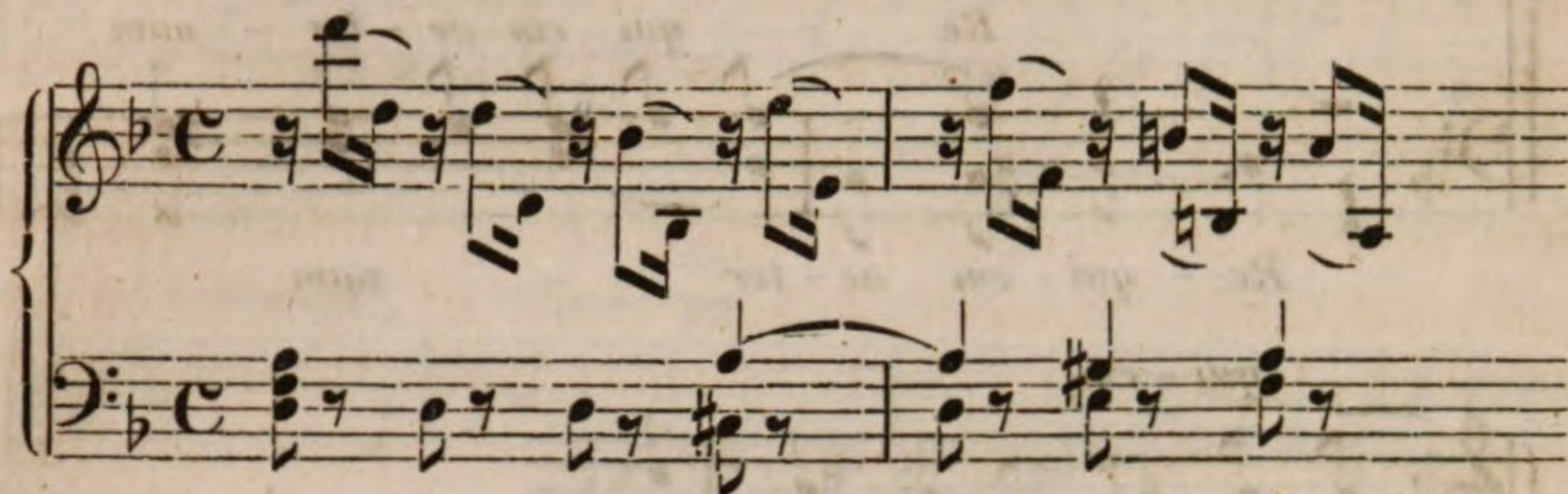
Er wählt die Moll-

tonart und Polyphonie. Fagott und Bassethorn treten in Engführung mit dem synkopirten Thema ein, das die durch die überzähligen Sylben nothwendig gewordene spätere Achtelbewegung ganz aufgegeben hat. Es entwickelt sich ein Satz in jenem Kirchenstil, der an die alten Niederländer und Italiener erinnert, und dabei doch das Gepräge von Mozart's Zeit hat. So steigert er sich zu einem von Posaunen verstärkten *Forte* und leitet zu erneutem Eintritt des Chores über. Dieser nimmt das Thema in ähnlicher Weise fugirt auf, jedoch so, dass sich der Klimax vom Bass zum Sopran in einer Richtung zur Höhe bildet und im 5. und 6. Takte seinen Gipfelpunkt erreicht:

Re - qui - em ae-ter - nam do-na e - is Do-mi-ne!



Es ist dadurch ein überaus kunstreich angelegtes *Crescendo* von der höchsten Wirkung entstanden. Die Geigen haben dabei in ihrer Begleitung eine sowohl rhythmisch als melodisch charakteristische Figur gewählt:



die an das Schluchzen des Weinenden erinnert, doch in einer so idealen Weise, dass alles Kleinliche und Störende entfernt bleibt. So tritt uns denn ein grossartiges, nach allen Richtungen hin ausgeführtes Bild eines Schmerzes entgegen, an dem die ganze Menschheit Theil zu nehmen scheint.

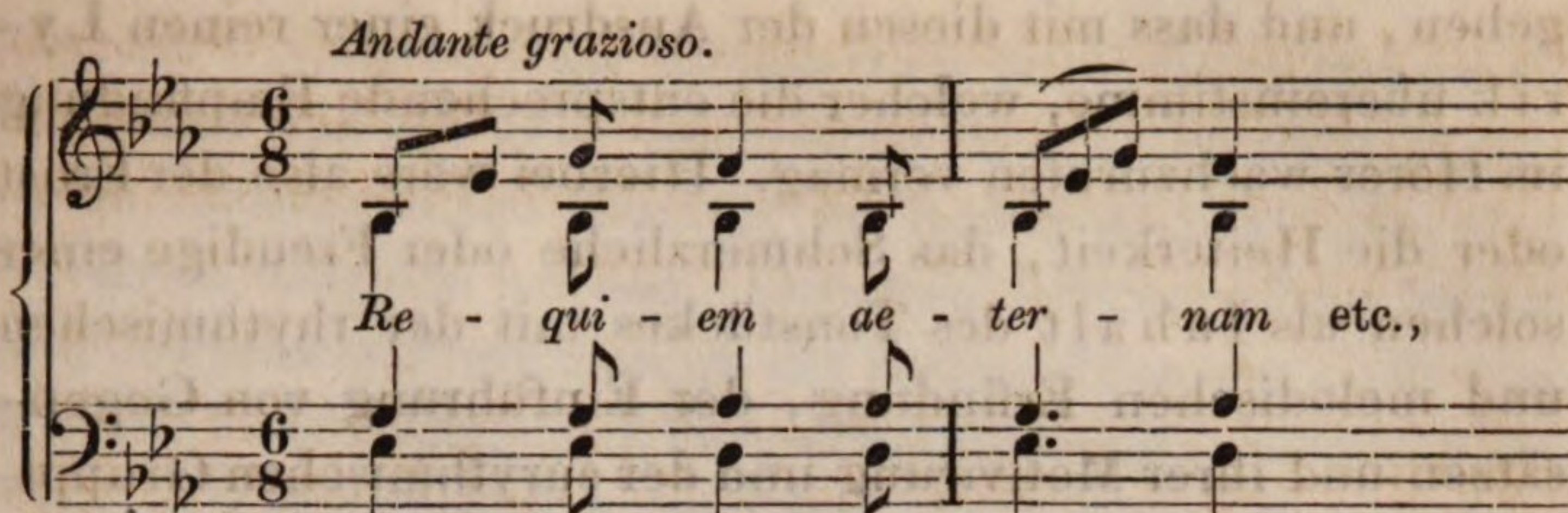
Von dieser Höhe der Auffassung wenden wir uns zurück zu einer Composition derselben Worte, welche vielleicht folgender Art sein könnte:



Sie giebt weiter nichts, als die Aufeinanderfolge von Tonica- und Dominantendreiklang in höchst gewöhnlicher Rhythmisirung. Es ist ein Gemeinplatz, der uns geboten wird, und darum nennen wir mit Recht die Stelle inhaltslos und flach.

Begegnete uns aber eine Composition dieses Textes wie folgende:





welche sich in ähnlichen Harmonien rhythmisch graziös auf- und niederschaukelt, so können wir sie ohne Scheu als un-*wahr* bezeichnen. So konnte nur Jemand componiren, der nie den Schmerz gekannt, oder keine Ahnung von der Wirkung der Mittel seiner Kunst gehabt hat. — Dabei muss übrigens bemerkt werden, dass einzelne Takte, wie sie hier der Kürze wegen angeführt sind, noch immer nicht zu einem Endurtheile berechtigen, sondern ihre Stellung zum Ganzen und daraus ihre Motivirung erwogen werden muss.

Aus Allem wird nun hervorgegangen sein, dass sich schon in der Vocal-, noch mehr aber in der Instrumentalcomposition die reine Musik mit der charakteristischen zu verschwistern habe, um zu genügend verständlichem Ausdrucke eines bestimmten, für musikalische Offenbarung vorzugsweise geeigneten Inhaltes zu gelangen. Da es indessen nur der charakteristischen Andeutung bedarf, um die Phantasie in eine bestimmte Bahn zu leiten, und der lyrische Erguss ebensowohl, als das Tonspiel zu ihrer Eindringlichkeit eine genügende Ausdehnung verlangen, so wird der grössere Theil der Anlage und Ausführung einer solchen Composition immer auf Seite der reinen Musik bleiben müssen. Die dramatische Musik, namentlich die, welche, ohne die Wahrheit des Vorganges zu verletzen, den Worten schnell folgen muss, wird hiervon zwar eine Ausnahme machen; doch auch sie hat nach Momenten zu streben, in denen der Musik Gelegenheit gegeben wird, zu ihrem vollen Rechte zu gelangen.

Unser Urtheil wird also davon auszugehen haben, dass ein Tonstück den Gesetzen genüge, wie sie sich aus dem Wesen der Musik für die Ausgestaltung der Formen er-



geben, und dass mit diesen der Ausdruck einer reinen Lyrik übereinstimme, welcher die entsprechende Empfindung im Hörer wachzurufen vermag. Hierbei wäre also der Ernst oder die Heiterkeit, das Schmerzliche oder Freudige einer solchen als Inhalt des Tonstückes mit der rhythmischen und melodischen Erfindung, der Einführung von Gegensätzen und ihrer Motivirung und der eurythmischen Gruppierung derselben zu einer abgerundeten Form zu vergleichen und in deren Uebereinstimmung der genügende Ausdruck für die musikalische Wahrheit zu finden. Je mehr aber der Inhalt ein bestimmter werden, je mehr etwas aus ihm zu uns sprechen soll, das aus der Allgemeinheit der Empfindung heraustritt, und das nicht bloß harmonisch oder sinnenswohlgefällig wirkt, sondern damit auch Wahrheit und Tiefe verbindet, desto mehr macht die musikalische Erfindung auch auf Charakteristik Anspruch. Und hier ist es nicht allein das Treffende, sondern auch der Adel der gewählten Bilder, worauf es ankommt. Die Gesetze, welche wir bereits bei dem Recitativ (2. Cyklus S. 23) als maassgebend für die Tonmalerei erkannten, werden auch hier zur Anwendung kommen. Da es sich jetzt aber nicht allein um das Recitativ, sondern auch und ganz besonders um die fest abgerundeten Tonformen handelt, so werden diese Gesetze manche Beschränkung erfahren. Selbst die für das Recitativ erlaubten Bilder werden nur dann gebraucht werden können, wenn sie aus der Einheit des Toninhaltes eines ganzen Stückes hervorgehen und nicht als etwas Verwirrendes, die beabsichtigte Wirkung Störendes erscheinen. So können z. B. Bilder in einem Tonstück für die Oper ganz erlaubt sein, die in einem Tonstücke für die Kirche verletzend sein würden. Ausserdem sind es aber auch psychische Gesetze, wie sie später besprochen werden sollen, nach denen wir das Uebereinstimmende von Form und Inhalt zu beurtheilen haben.

Jede Empfindung durchläuft nämlich nach der Eigenthümlichkeit des Charakters des Empfindenden auch eigenthümliche Phasen ihres Entstehens, Wachsthums und Er-



löschen. Und je nach Erforderniss muss die empfindende Phantasie für alle oder wenigstens für eine das charakteristisch entsprechende Tonbild zu finden wissen. So wird es zuletzt möglich werden, zwischen skizzenhaftem Inhalt und trockenem Formalismus die rechte Mitte für Tiefe und formelle Vollendung eines Tonwerkes zu finden, und gleicherweise den Schwulst wie das Leere, das geistreich Irrthümliche, wie das gedankenlos Handwerksmässige zu verbannen.

Ueber dies Alles ein richtiges Urtheil zu gewinnen, ist für uns um so unerlässlicher, als es gerade die deutsche Kunst ist, welche von jeher die Richtung verfolgte, in ihren Werken Wahrheit zu offenbaren und ihnen oft in tiefsinnigster Weise ein charakteristisches Gepräge zu geben; um so unerlässlicher, als der Fortschritt, den die musikalische Kunst für die nächste Epoche machen kann, hauptsächlich darin bestehen dürfte, einen poëtischen Inhalt immer kennbarer auszusprechen. Ehe sie aber zu einem poëtischen Inhalte gelangt, muss sie fähig geworden sein, überhaupt einen Inhalt aufzunehmen.

Um nun das Uebereinstimmende von Form und Inhalt in allen Fällen leicht zu erkennen und der Phantasie auf der einen Seite zur erforderlichen Beweglichkeit im Nach-, Um- und Weiterbilden von Tonbildern zu verhelfen, auf der andern Seite ihr aber die von der Einheit des Ganzen gebotenen Schranken zu setzen, wird es nothwendig sein, die charakteristischen Ausdrucksmittel, wie sie der Musik zu Gebote stehen und wie sie zur Offenbarung musikalischer Wahrheit in den Werken besonders begabter, feinfühlender und auf der Höhe der Bildung ihrer Zeit stehender Componisten angewendet sind, genauer kennen zu lernen. Es wird auch hier das Beste sein, von dem Einfachsten zum Zusammengesetzteren aufzusteigen, und deshalb zuerst, soviel es angeht, jeden musikalischen Factor für sich allein zu betrachten. Und so werde ich im nächsten Vortrage auf die rhythmische und dynamische Toncharakteristik genauer eingehen.



## Zweiter Vortrag.

### Die dynamische und rhythmische Toncharakteristik.

In dem vorigen Vortrage glaube ich nachgewiesen zu haben, dass sich überhaupt ein Toninhalt in der Musik findet, und dass dieser in der reinen Musik als innere Harmonie ihres sich in vollendetem Wohlklang offenbaren- den Wesens, und in der charakteristischen Musik als bestimmt ausgesprochenes, einer besonderen Empfindung angehöriges Bild unseres Seelenlebens erscheint. Und so komme ich denn nun dahin, die Ausdrucksmittel, durch die sich dergleichen offenbart, näher zu besprechen, und zwar zuerst zu den dynamischen und rhythmischen.

Die dynamischen betreffen die bewegende Kraft, wodurch die verschiedenen Tonschattirungen in Bezug auf Stärke und Schwäche etc. hervorgerufen werden. Die rhythmischen beziehen sich auf die Bewegung selbst, so dass durch die Verbindung abgemessener und geordneter Kürzen und Längen ein einheitliches Ganzes entsteht. Beide greifen so ineinander, dass sie oft gar nicht zu trennen sind; und doch wird es nothwendig sein, sie auch einzeln ins Auge zu fassen. Jedes von ihnen muss dabei auf einen mittleren Grad seines Erscheinens zurückgeführt werden, der insofern als normal angesehen werden kann, als er auf eine mässige Stärke der bewegenden Kraft und auf eine mässige Bewegung der klingenden Tonkörper zu-



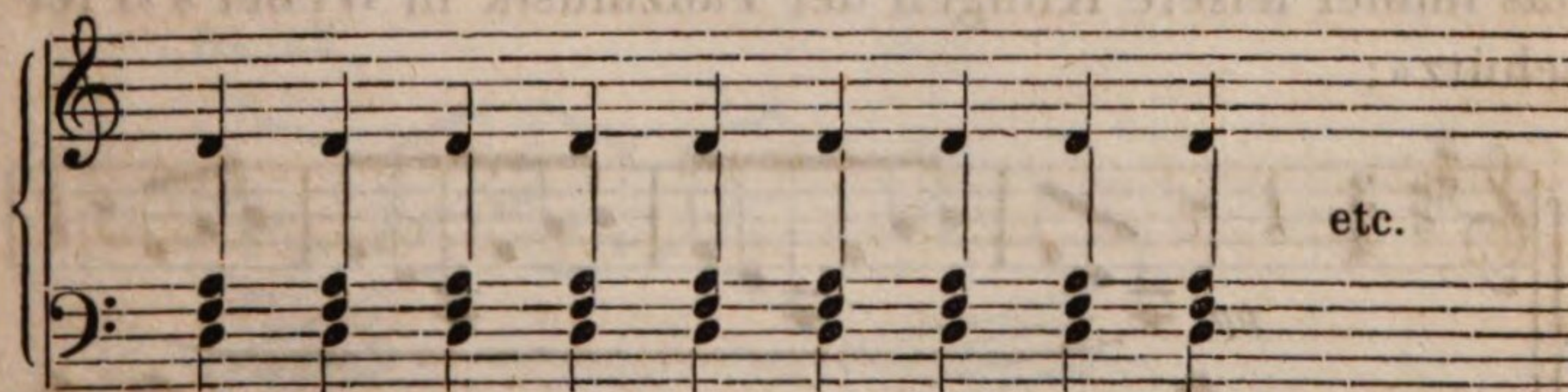
rückschliessen lässt. Das dynamische Ausdrucksmittel erscheint so im *Mezzoforte*, das rhythmische in Viertelbewegung des *tempo moderato*. Die Dauer des Erklingens der so entstehenden Töne ist dabei auf eine unbestimmte Zeit angenommen.

Denken wir uns so das ununterbrochene Erklingen eines mässig starken Tons, vielleicht der Orgel. So sehr er vielleicht anfangs interessirt, so ermüdend wirkt er zuletzt. Er ist daher der Ausdruck des Starren, Unbeweglichen, Lastenden. Felicien David zeichnet auf solche Weise in dem Melodrama seiner »Wüste« durch einen lang ausgehaltenen Fagottton das ewige, öde Einerlei der Wüste. Wenn Haydn dagegen in dem 3. Theil seiner »Schöpfung« die Worte des Chors: »wir preisen dich in Ewigkeit« so com-

ponirt, dass auf »Ewigkeit« der Ton *g*



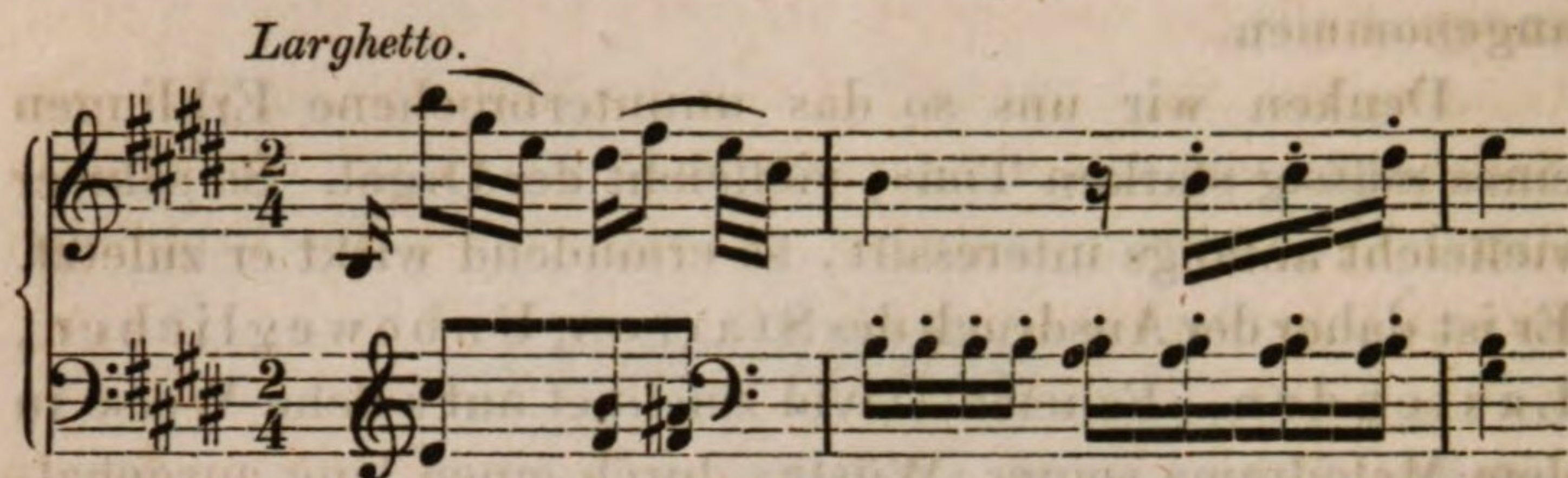
in allen Stimmen sich 4 Takte ausdehnt, so soll dieser Ton nicht sowohl das Ewige darstellen, als vielmehr dem Inhalte des Wortes eine hervortretende, doch vergeistigte Bedeutung geben. Eine fortwährende Viertelbewegung auf einem Ton oder einer Harmonie:



bringt ebenfalls die Wirkung der *Monotonie* hervor. Es ist der Ausdruck des Beharrlichen in einer und derselben Thätigkeit, das zuletzt ebenfalls lästig wird. Wir finden dergleichen daher in der Musik höchst selten und nur dort, wo eine Tonbewegung an sich stattfinden soll, ohne jede rhythmische oder melodische Erfindung, meistens als blosses Ergänzungs-



oder Ausfüllungsmittel. So in Begleitungen und Ueberleitungen; kurz angedeutet z. B. in der Arie: »In diesen heil'gen Hallen« aus der »Zauberflöte«. Die Pause zwischen dem Ende des ersten und dem Anfange des zweiten Satzes:



wird in der Begleitung hiermit ausgefüllt.

Mit der Verstärkung oder der Abschwächung der Kraft, wie mit der Beschleunigung oder dem Nachlassen der Bewegung tritt bereits eine Modification der Wirkung ein, am meisten dann, wenn bei der Entwicklung eines Musikstückes von dem natürlichen *crescendo* und *decrescendo* abgewichen wird. Und wenn in noch so geringem Grade, offenbart sich also hierin schon etwas Characteristisches. Der Grund dieser Nüancirung kann ein äusserlicher, physischer oder ein innerlicher, psychischer sein.

Physisch ist er, wenn der Raum durch Näherung oder Entfernung des tönenden Körpers auf die grössere oder geringere Stärke seines Erklingens einwirkt. So wird durch das immer leisere Klingen der Tanzmusik in Weber's »Freischütz«:



die allmälige Entfernung derselben angedeutet und die Einleitung zu dem Recitativ des Max: »Nein, länger trag' ich nicht die Qualen« vermittelt. Dagegen malt Gluck in umgekehrter Weise das Heraufziehen des Gewitters in seiner



»Iphigenie auf Tauris«. Erst im 17. Takte des *Allegro* entladet es sich mit aller Gewalt.

Ferner, wenn der Ton in voller Freiheit (offen) oder gehemmt (gedämpft) zur Wirkung gelangt. Er gewinnt im ersten Fall den Ausdruck des Mächtigen, Prachtvollen, Glänzenden, im letzten Falle den des Verhaltenen, Ge- oder Unterdrückten. Mendelssohn lässt so in seinem »Elias« den lang erwarteten Regen auf das Gebet des Propheten plötzlich herniederströmen:

*Allegro.*  
Chor. *f*

Bass. Dan - ket dem Herrn, denn er ist

*fp* \*) 3

Sopr.

Alt. Dan - ket dem Herrn

Dan - ket dem Herrn.

Ten.

freund - - - lich.

Haydn dagegen in seinen »Jahreszeiten«, um die Schwüle vor dem Gewitter zu malen, lässt sich die Geigen der Sor-

\*) Das *fp* in der Begleitung hat den technischen Zweck, das Orchester zurücktreten zu lassen, damit der Gesang des Chors von demselben nicht übertönt werde.



dineu, später des *pizzicato* bedienen. Und das *piano*, welches Mozart im 2. Finale des »Figaro« bei dem Gesange der Marcelline, des Basilio, des Grafen und Bartolo eintreten lässt:

*Allegro rip.*

*p* Das muss hel - fen, das muss ge - hen etc.

hat hier die Bedeutung des »a parte« oder Für-Sich-Singens.

Auch das Echo gehört hierher, wie es sich z. B. in Webers Chor aus »Preziosa«: »im Wald«, oder etwas kunstreicher in dem Gesang der Najade aus Glucks »Armida« (2. Act) findet:

*Allegro non tanto.*

Najade. 1. Corif.

*p* Die Lie - be schwin-det und das Le - ben, das

*p* Le - ben, das Le - ben.

im letztern Falle schon als Ausdruck des Anklanges.

In Bezug auf nüancirte Bewegung offenbart sich ein physischer Grund zuerst in der Beschleunigung derselben. Ganz allmählig wächst die Bewegung z. B. bei dem Aufgange der Sonne in Haydn's »Jahreszeiten«, ihr erstes langsames Aufsteigen und das hellere und hellere Strahlen derselben auszudrücken. Die Stimme (Hanne) beginnt in Achteln des *Largo*:



Sie steigt her-auf und als Lucas und Simon

dazu eintreten mit dem: »sie naht, sie kommt, sie strahlt«, wird die Begleitung immer bewegter:

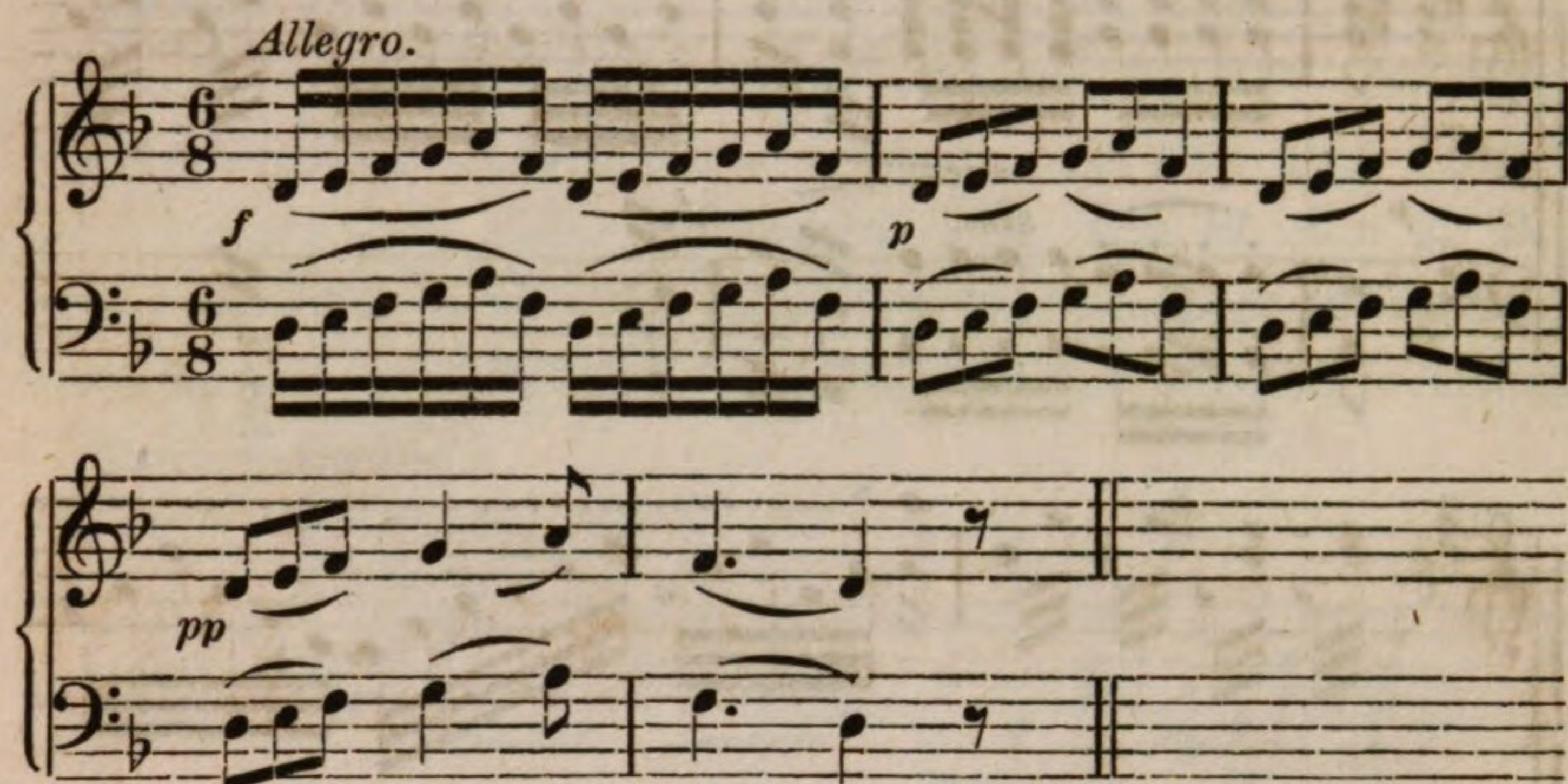
*p* *sim.* *f*

*loco*



auch theilt sich die Bewegung nach physischem Gesetz zuerst den höhern, zuletzt den tieferen Tönen mit, da die letzteren mit ihren langsameren Schwingungen naturgemäss mehr Zeit zum Erklängen bedürfen, und wenn sie schnell aufeinanderfolgen, auch auf eine aussergewöhnliche Erregung zurückschliessen lassen.

Für die allmählig nachlassende Bewegung findet sich ein Beispiel in demselben Werk, in dem »Chor der Spinnerinnen«, das Stillestehen des Rades bezeichnend:



In beiden Fällen ist nicht von der Bezeichnung „*accelerando*“ oder „*ritardando*“, wie sie sich sonst wohl findet, Gebrauch gemacht, sondern die Wirkung ist bei Aufrechterhaltung des Tempo's gemäss der Notenschrift selbst erreicht worden.

Das gänzliche Aufhören der Bewegung weis't auf das Erlöschen der Kraft hin. So malt Gluck in seiner »Iphigenie in Tauris« das Aufhören des Sturmes:



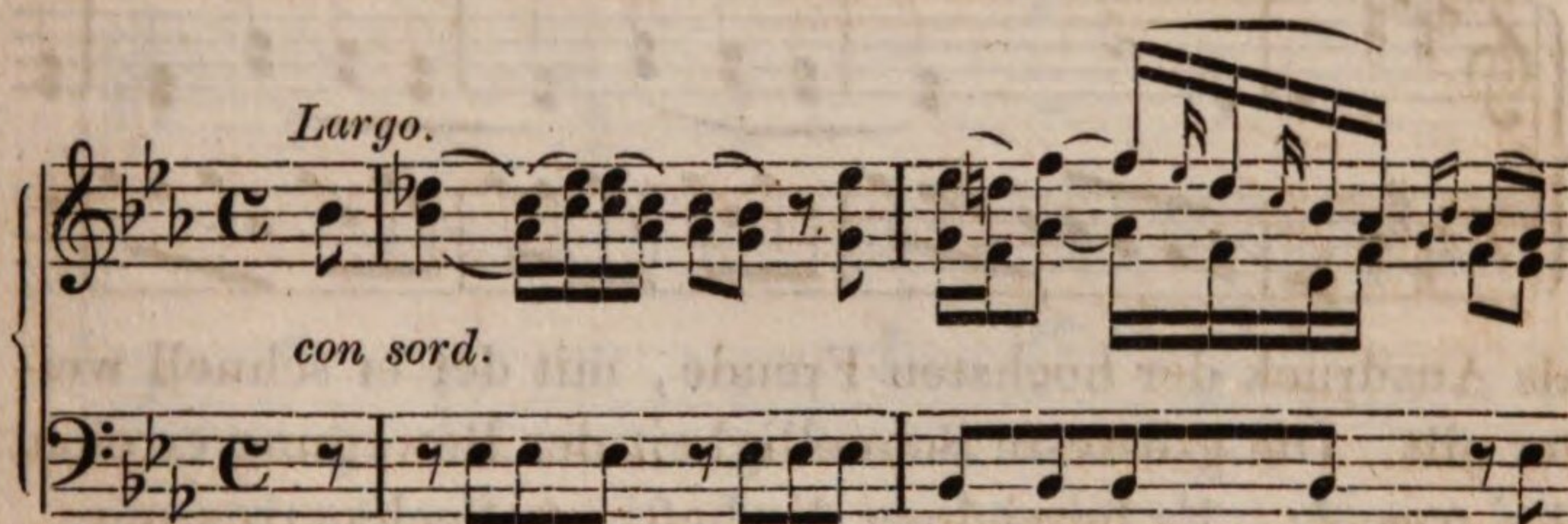
Wie das Nachlassen der Bewegung zur Sonderung der musikalischen Glieder dient, gehört nicht hierher, sondern zum Satzbau, und wird später besprochen werden.



Der psychische Grund der Nüancirung macht sich in anderer Weise geltend. Das ganz leise Erklingen eines Tons weis't so auf eine geistige Ferne hin, aus der er zu uns herüberklingt. Radziwill deutet z. B. in seiner Composition zu Göthe's »Faust« das Erscheinen der Geister bei ihrer Beschwörung höchst wirkungsvoll durch leise ausgehaltene hohe Töne in den Geigen oder auch in den Blasinstrumenten an. Sobald Faust die Worte spricht: »Antwortet mir, wenn ihr mich hört«, erklingt ein solcher, und dauert fort während der ganzen Recitation der Worte:

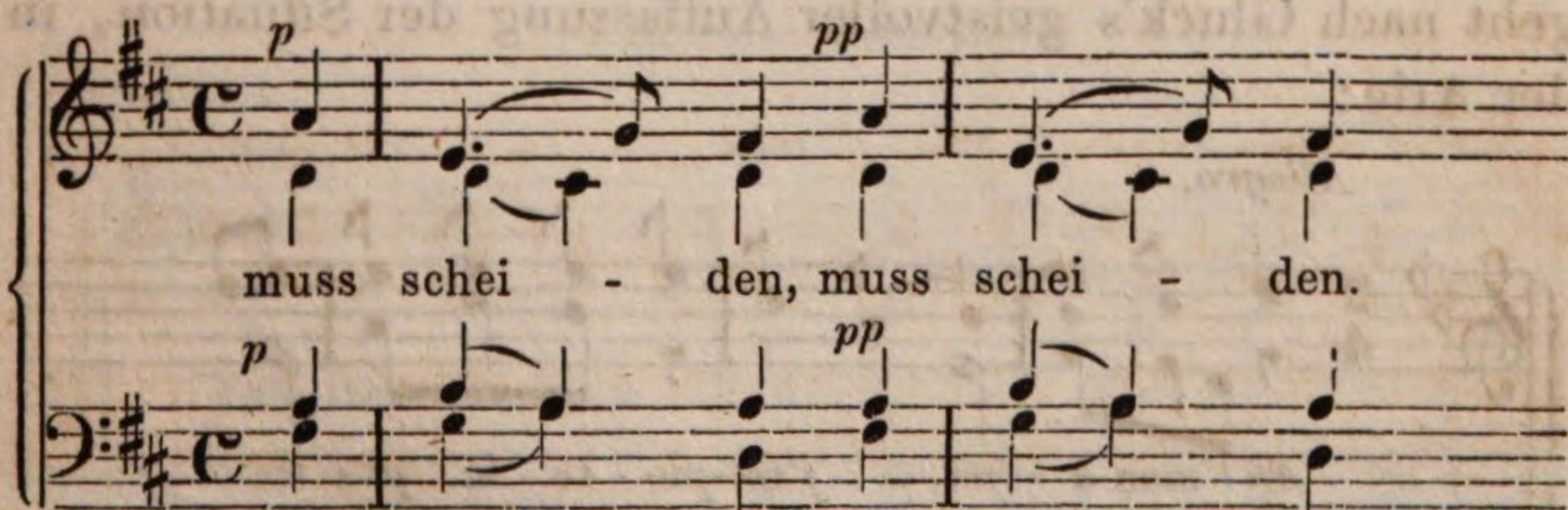
»Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick  
Auf einmal mir durch alle meine Sonnen!« etc.

Der Dämpfung bedient sich ferner u. a. Graun in seinem »Tod Jesu« in der Arie: »Ihr weichgeschaff'nen Seelen«:



um die gedrückte und niedergebeugte Stimmung des Reuigen zu schildern. Die Violinen tragen diese Stelle mit Sordinen vor.

Und Mendelssohns Lied: »Es ist bestimmt in Gottes Rath« lässt in dem *pianissimo* bei der Stelle:



ein seelisches Echo, als das stille Einstimmen der Seele in das eben Ausgesprochene eintreten. Dagegen drückt Beethoven im »Fidelio« durch das *fortissimo*:





den Triumph der Rache aus, mit welchem Pizzarro sich im Geiste als Sieger des Florestan sieht.

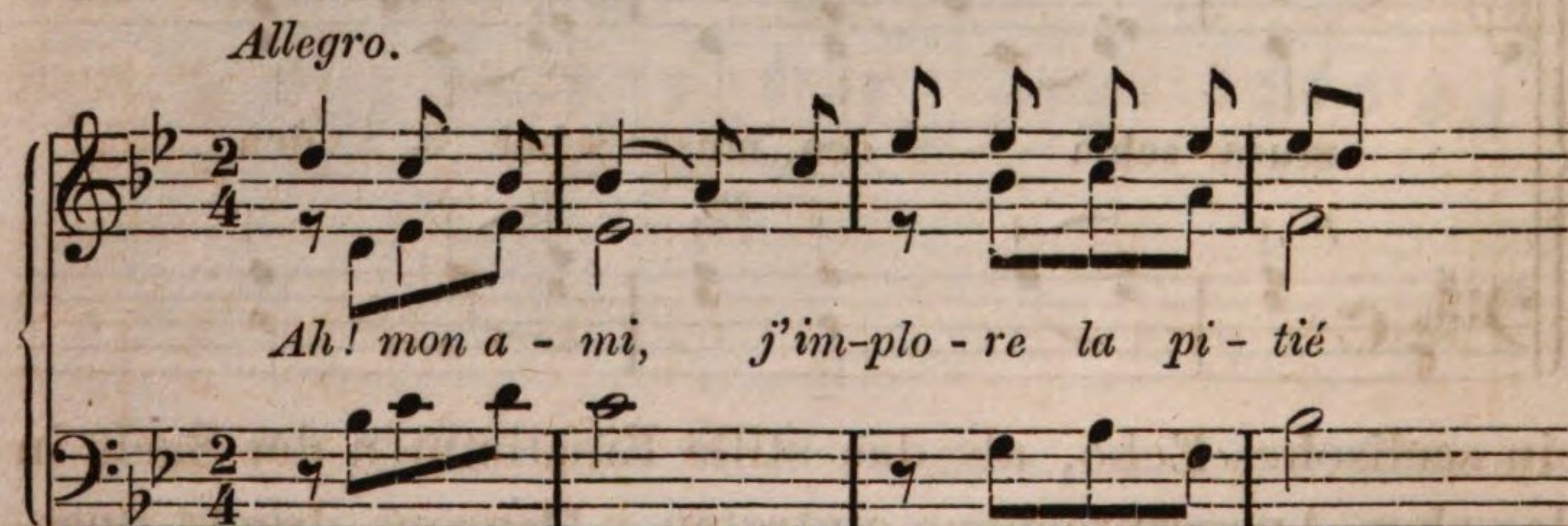
Die schneller werdende Bewegung wählt Haydn in der Arie: »Hier steht der Wanderer nun« aus seinen »Jahreszeiten«, als der Verirrte »den Schimmer eines nahen Lichtes« erblickt, bei der Stelle:



als Ausdruck der höchsten Freude, mit der er schnell weiter eilt. Die grösste Schnelligkeit der Bewegung erreicht das *tremolo*. Es bezeichnet die heftigste Seelenerregung.

Das Langsamerwerden lässt auf Nachlassen des Affects zurückschliessen, doch kann es auch Verzagen und Befremden bedeuten.

Pylades, der in seiner Bereitwilligkeit, für Orest den Opfertod zu sterben, sich von dem letztern verkannt glaubt, geht nach Gluck's geistvoller Auffassung der Situation, in der Arie:



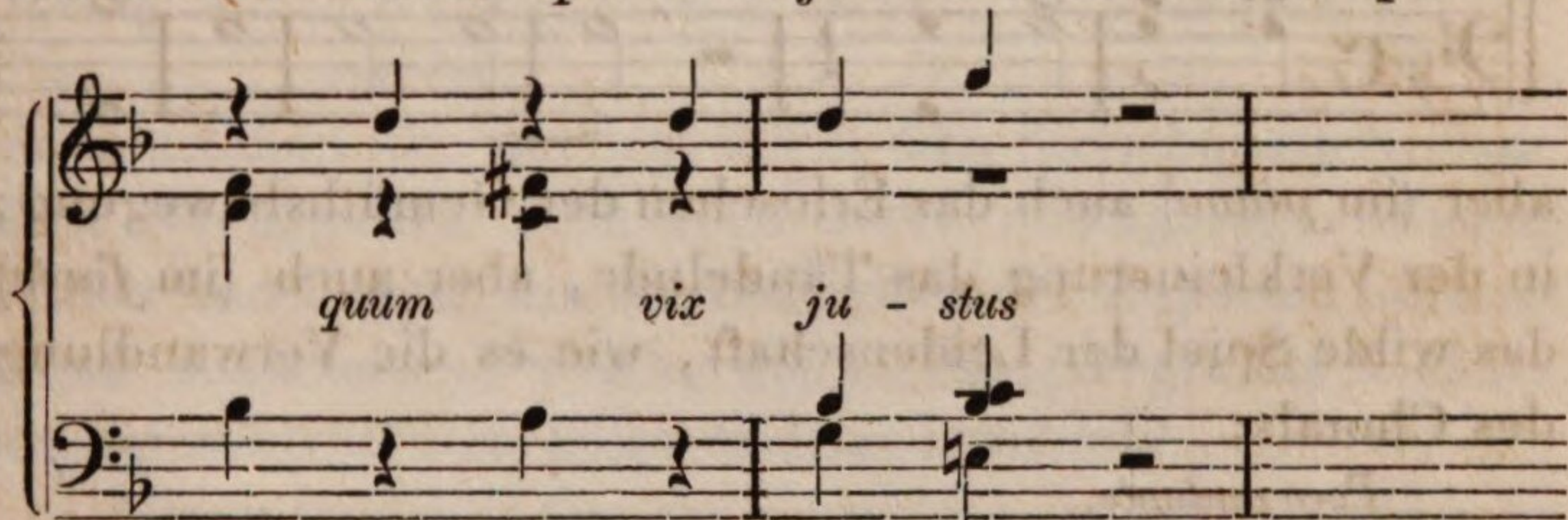
in ein immer langsames Tempo über:





Das gänzliche Aufhören der Bewegung deutet auf eine solche Mächtigkeit des Gefühls, dass es sprachlos wird.

Um das Verstummen selbst des Gerechten auszudrücken, als der Weltenrichter das grosse Buch aufschlägt, dass die Auferstehenden ihr Urtheil empfangen, componirt Mozart die Worte: »quum vix justus« in seinem »Requiem«:



indem der Gesang von Pausen unterbrochen wird. Diese bewirken hier sogar den Ausdruck eines verhaltenen Schmerzes, der sich in das Gefühl der Unwürdigkeit mischt.

Die Pausen, welche Händel in dem Chor aus »Judas Maccabäus«:  mehrmals eintreten lässt:



vergegenwärtigen uns dagegen die Grösse des Schmerzes um den Tod des Helden und sind von tief ergreifender



Wirkung. In der die Pause ausfüllenden sanft getragenen Achtelbewegung der Saiteninstrumente malt sich der Nachhall des Schmerzensrufes in der mitempfindenden Seele.

Noch ein anderes Ausdrucksmittel ist die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Thema's. In der Vergrößerung spricht sich das Nachdrückliche aus, wie z. B. u. a. in Mendelssohns »Chor der Juden« aus »Paulus«:

*Presto.*

Der soll ster-ben, der soll ster-ben.

aber (im *piano*) auch das Erlöschen der Gemüthsbewegung; in der Verkleinerung das Tändelnde, aber auch (im *forte*) das wilde Spiel der Leidenschaft, wie es die Verwandlung des Chorals:

*Poco andante.*

Ein' fe-ste Burg ist un-ser Gott — zu:

*Allegro molto.*

in Meyerbeer's »Hugenotten«-Ouverture zeigt. Dass gerade hierzu die alte ehrwürdige Choralmelodie benutzt und auf solche Weise verzerrt ist, dürfte indessen nicht zur Erhöhung der Schönheit der Composition beitragen.

Ausser dem Einfluss der besprochenen Kraft kann sich auch der einer zweiten, ja sogar der von mehreren bemerkbar machen, indem derselbe sich auf die Nüancirung der ersten erstreckt. Als eine solche Kraft erscheint zuletzt der menschliche Wille. Durch die Einwirkung der Phantasie, indem diese statt der Kraft ein Bild derselben setzt, vergeistigt sich der Vorgang immer mehr.



Der Accent des *fp* oder des *sf* (>) lässt z. B. auf das plötzliche Hervortreten einer zweiten oder das Zurücktreten der ersten Kraft zurückschliessen. Haydn giebt in der ersten Arie des Uriel aus seiner »Schöpfung« bei der Stelle:

*Allegro mod.*

zur e - wi-gen Nacht

einen solchen Accent nicht allein dem Streichquartett, sondern verstärkt ihn auch noch durch hinzugefügte Oboen, Flöten und Fagott, um die Heftigkeit der empörten Leidenschaft anzudeuten, welche die in des »Abgrunds Tiefen« hinabgeschleuderten bösen Geister durchtobt.

Gluck begleitet fast die ganze Arie des vor Erschöpfung einschlummernden Orest: »Le calme rentre dans mon coeur« mit Sechszehntheilen der Bratsche, welche stets *sforzato* beginnen, auf einem und demselben Tone:

*Andante.*

Violini.

Alto.

Basso.

um so den stechenden, unaufhörlichen Schmerz des Gewissens zu malen.

In seiner »Armide« wiederholt sich ein solcher Accent dreimal hintereinander:



*Allegro.*

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains three groups of eighth notes, each marked with *sfz*. The bass staff contains three groups of chords, each marked with *sfz*. The second system also consists of two staves. The treble staff contains three groups of eighth notes, with the first marked *sfs* and the second and third marked *sfz*. The bass staff contains three groups of chords, with the first marked *sfs* and the second and third marked *sfz*.

als die unschlüssig werdende Heldin von dem Hasse mit den Worten: »Folge ihr, der Liebe Macht«, auf die drohende Gefahr der Liebe hingewiesen wird. Es ist nicht bloß die Leidenschaft, sondern die auf den Gegenstand derselben noch besonders hingewiesene Leidenschaft, welche hier zum Ausdrucke kommt.

Auch das plötzliche und heftige Abbrechen gehört hierher. In dem Liede des Caspar: »Hier im ird'schen Jammerthal« aus Weber's »Freischütz« spricht sich z. B. bei der Stelle der Begleitung:

*Allegro feroce mà non troppo presto.*

The musical score is in 2/4 time. The treble staff begins with a trill (tr) over a note, followed by a sharp accent (>) over a note. The bass staff begins with a sharp accent (>) over a note, followed by a sharp accent (>) over a note.

ein übermüthiger Trotz aus. Je weniger heftig die Unterbrechung ist, desto weniger gewaltsam ist die Wirkung. Und das nur Bedeutungsvolle, Gewichtige, das z. B. im scharfen und im schweren Staccato zu Tage tritt, kann sich über das bedächtige Unterbrechen bis zum lustigen Abspringen in das leichteste Staccato verlieren.



*Larghetto.*

Sei stand-haft! ten. rufen die drei Knaben in

der »Zauberflöte« dem Tamino mit gewichtigem Tone zu; während später die Begleitung:

*Allegro.*

Sei stand-haft! ten. rufen die drei Knaben in

die unsichern Schritte malt, mit denen er die rechte Pforte sucht. In Leporello's Arie: »Schöne Donna« aus dem »Don Juan« wird dagegen durch das *staccato* des Fagotts bei der Stelle:

*Andante con moto.*

hunderte vor Gram verderben

der Leichtsinn Don Juan's dem Gram der Donna Elvira gegenüber in tragikomischer Weise geschildert.

Auch der Wechsel der Nüancirung in ganzen Sätzen oder Absätzen eines Tonstückes lässt meistens die Einwirkung einer solchen zweiten Kraft annehmen. Webers Wiegenlied:



Mässig bewegt.

*p*

Schlaf, Herzens - söhnchen, mein Liebling bist du!

geht im Vordersatze z. B. vom *piano* in ein *crescendo* über; an diesen schliesst sich nun der Nachsatz:

*pp*

Al - les ist ru - hig und still wie im Grab.

*pianissimo* an, theils um das Bild der Ruhe wahr zu zeichnen, theils um anzudeuten, dass jede Störung von dem schlummernden Lieblinge fern zu halten sei. Die Melodie hätte sich ohne die Rücksicht auf diese Situation vielleicht hier ihrer Anlage nach zu grösserer Stärke entwickelt, die liebende Sorgfalt der Mutter weis't aber jedes Forte als etwas Störendes zurück. Es spricht sich also nicht blos die Zärtlichkeit derselben, sondern auch ihre wache Obhut darin aus.

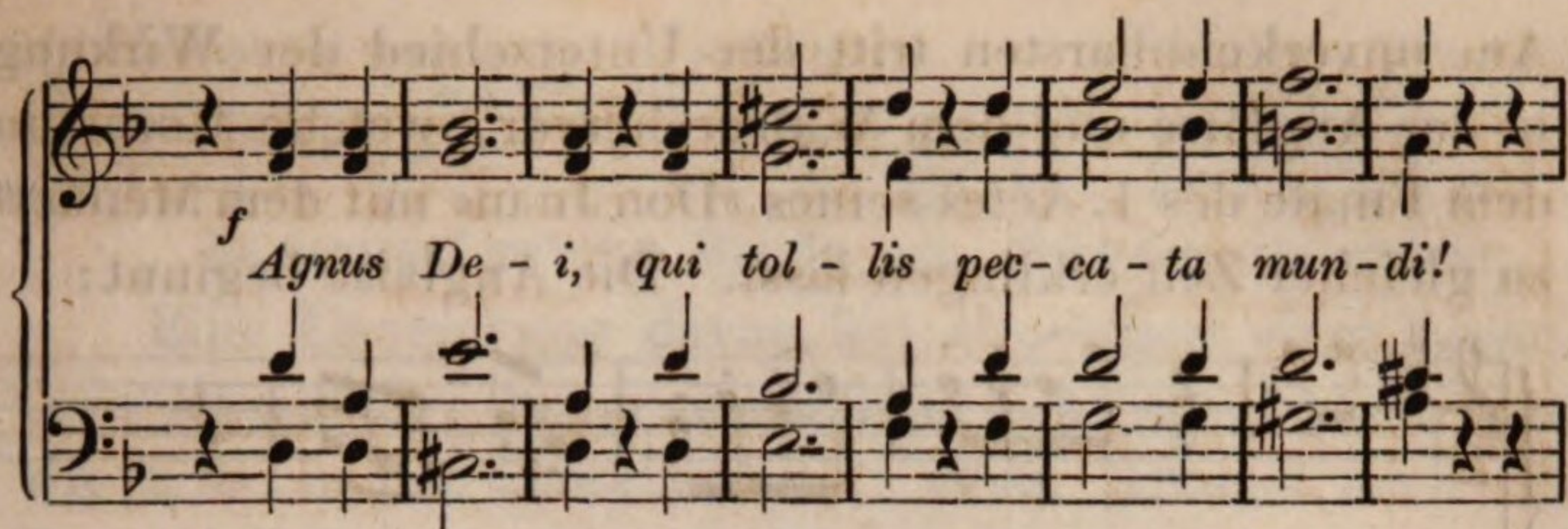
Als Gegenüberstellung von Satz und Folgesatz findet sich eine solche Nüancirung u. a. in dem »Agnus Dei« aus Mozarts »Requiem«. Nach der sanft-schmerzlichen einleitenden Begleitung des Streichquartetts:

*Larghetto.*

*mf* *p*

welche sich in ähnlicher Weise während des ersten Satzes fortsetzt, beginnt der Chor im *Forte*:





und fährt dann, indem der Bass vorauf geht, mit einfacher und sich durchaus an die Stimmen anschmiegender Begleitung im *Piano* fort:



Während sich in dem *Forte* das heisse Flehen der erlösungbedürftigen Seele ausspricht, erscheint in dem *Piano* das erquickende Bild des Friedens, nach dem sie sich sehnt. In beiden Fällen hat die Phantasie auf die Ausdrucksmittel vergeistigend eingewirkt.

In Bezug auf die rhythmische Betonung ist die erwähnte zweite Kraft sogar in der dynamischen Einwirkung selbst zu suchen. Hier erscheint sie nämlich entweder messend oder ordnend oder gestaltend.

Messend tritt sie dem Verstande in seiner Thätigkeit zur Seite und wirkt in der Taktbetonung auf das sinnliche Gefühl. Was im ersten Cyklus darüber bereits gesagt ist, gelangt hier zu seiner tieferen Bedeutung. Die Sonderung der schweren oder guten Zeit von der mittleren und leichten oder schlechten ist die erste natürliche Folge hiervon, und dass der Tanzende von der grösseren Zahl der Kürzen im Drei- oder ungeraden Takt den Fuss leichter beschwingt fühlt, als von der geringeren Zahl derselben im Zwei- oder geraden Takte, erklärt sich leicht.



Am unverkennbarsten tritt der Unterschied der Wirkung in der Anglaise und dem Walzer hervor, welche Mozart in dem Finale des 1. Actes seines »Don Juan« mit dem Menuett zu gleicher Zeit erklingen lässt. Die Anglaise beginnt:



der Walzer:



Dass die Wahl der Taktart in Bezug auf den Toninhalt nicht ohne Bedeutung ist, geht hieraus wohl genügend hervor. Zu Ende der Glieder tritt nach den Schlüssen oder Halbschlüssen öfter eine Pause auf, die nur die Sonderung derselben zum Zweck, nicht sonst noch eine spezielle Bedeutung hat. Sie erscheint hier als musikalisches Interpunktionszeichen.

Ordnen d giebt sich die dynamische Einwirkung schon bei dem Satzaccent kund; auch hierauf ist die Thätigkeit des Verstandes nicht ohne Einfluss, doch geht ihr die des ästhetischen Gefühles voraus.

Der Satzaccent zeigt sich zuerst am Schlusse der rhythmischen Glieder. In dem männlichen Schluss auf einen accentuirten Ton spricht sich der Charakter grösserer Festigkeit aus, als in dem weiblichen auf zwei oder mehrere Töne.\*) Am natürlichsten ist es, dass sich in Glied und Gegenglied auch männlicher und weiblicher Schluss gegenüberstellen, wie z. B. in dem Volksliede:

\*) Gewöhnlich hat der erste Ton den Accent. — Auf den Unterschied von trochäischem, spondäischem und daktylischem Tonfuss ist S. 60 hingewiesen.



Faramund und Lore.      weiblich      männlich

Es sass auf grü-ner Hai-de ein Schä-fer grau und alt.

Eine Abweichung davon hat also schon einen besondern Charakter; lauter männliche Schlüsse wirken hart, wie z. B. in der Choralmelodie: »Vom Himmel hoch, da komm ich her«:

lauter weibliche weicher; z. B.:

Schmücke dich, o lie-be Seele

In der Zweigliedrigkeit spricht sich die Zusammengehörigkeit der Glieder allein durch innere Einheit aus; eins soll das andere ergänzen. In dem Volksliede:

Langsam.

Es blies ein Jä-ger wohl in sein Horn, wohl in sein Horn, kann ein Glied ohne das andere nicht sein. Gewöhnlich ist der Schluss des zweiten Gliedes mehr betont, als der des ersten. Hier tritt das ganze zweite Glied hervor und erhält dadurch den Charakter des Weithinausschauenden oder -tönenden.

In der Drei- und Mehrgliedrigkeit stellt sich die Zusammengehörigkeit durch Symmetrie hin; so in Silcher's Melodie:

Zu Strassburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ren

an, das Alphorn hört ich drü-ben wohl an-stim - men, in's

Va-terland musst ich hin-überschwimmen; das ging nicht an.



Das erste und zweite Glied mit männlichem und das dritte und vierte mit weiblichem Schlusse folgen sich symmetrisch; das fünfte mit männlichem Schlusse steht allein; es fehlt ihm ein symmetrisch correspondirendes. Dadurch erhält es eine gegensätzliche Wirkung zu den vorigen und tritt charakteristisch hervor. Etwas Aehnliches findet sich bereits in der einfachen Dreigliedrigkeit, und der Unterschied der ungeraden und geraden Gliederung ist hauptsächlich hierin zu suchen.

Bei der Verkettung ganzer Sätze zur Zwei- und Dreitheiligkeit wird in der Motivirung der Aufeinanderfolge derselben ein noch merkbarer Inhalt erkennbar. Während der so entstehende erste Theil mehr allgemein gehalten ist, enthält der zweite oft das Besondere: er erwiedert auf den ersten, geht auf ihn näher ein. Im ersten Cyklus ist bei der erweiterten Liedform hierauf schon hingewiesen worden. Noch mehr tritt ein solcher Inhalt durch die Hinzufügung eines Gegensatzes auf. Durch die neue Beleuchtung, welche die ersten Theile dabei erhalten und durch die Wechselbeziehung von Satz und Gegensatz gewinnt Alles an Klarheit. Der kleine Gegensatz, welcher das vorher angeführte Lied: »Es blies ein Jäger wohl in sein Horn« beschliesst:

Munter.



Hopsasa, tra ra ra ra und Al-les, was er blies, das war verlor'n.

zeigt auf das Bestimmteste, welch ein lustiger Jäger es sei, von dem gesungen wird. Namentlich dass sich die Ictusbetonung bei den Worten: »Alles, was er blies« in den Vordergrund, von dem zweiten auf den ersten Takt des Gliedes gestellt hat, dient der Charakterzeichnung.

Das *Scherzo* in Beethovens »Sinfonia eroica«:





zeichnet in seinem ersten Theile nur im Allgemeinen die Lust, und zwar eine, welche sich kaum hervorwagt; in dem zweiten Theil greift sie weiter um sich und wächst bis zum lautesten Jubel; erst aus dem Hornsatze des Trio:



geht hervor, dass es eine kriegerische Lust sei, welche den Inhalt bildet.

Bei Zusammenziehung von Sätzen, so dass der Schluss des einen mit dem Anfang des andern zusammenfällt, verräth die grössere Betonung auch wieder das Vorhandensein einer neuen Kraft. Und so weis't die Vergrößerung von Sätzen und Perioden auch mehr und mehr auf einen inneren, bestimmteren Inhalt hin. Ist dieser nicht vorhanden, so ist die Ausdehnung des Stückes keine innerlich nothwendige.

Alle diese Betonungen werden erst im engeren Sinne des Wortes charakteristisch, sobald die dynamische Einwirkung gestaltend zu der des Willens und der Phan-



tasie tritt, und dies ist dann der Fall, wenn dem Tonkünstler ein bestimmtes, mit dem Gegenstande der Darstellung ganz besonders zusammenhängendes Bild vorschwebt, das in der Musik angedeutet oder ausgeprägt werden soll. Anfangs geschieht dies freilich nur in geringem Maasse, so dass man weiter nichts, als einer musikalischen Charakteristik im Allgemeinen begegnet, doch wächst das Bild mit der Lebendigkeit der Phantasie, der Bedeutung des Gegenstandes und der Nothwendigkeit, ihn möglichst getreu und verständlich darzustellen, und so gelangt die Musik dahin, nicht blos einer Stimmung im Allgemeinen, sondern einem ganz bestimmten Gefühle Ausdruck zu geben.

Schon aus dem Erklängen eines Tones kann ein solches Bild hervortreten. In dem Jubelchor der Philister aus Händel's »Samson«:



giebt sich bei dem Ausrufe

auf »Preis« eine freudige Empfindung in so kurzen, wuchtigen Harmonien kund, dass wir damit zu gleicher Zeit ein Bild ihrer Mächtigkeit und Einmüthigkeit empfangen.

Ein solcher Ton erfährt auch manche Modificirungen. So steht z. B. dem:

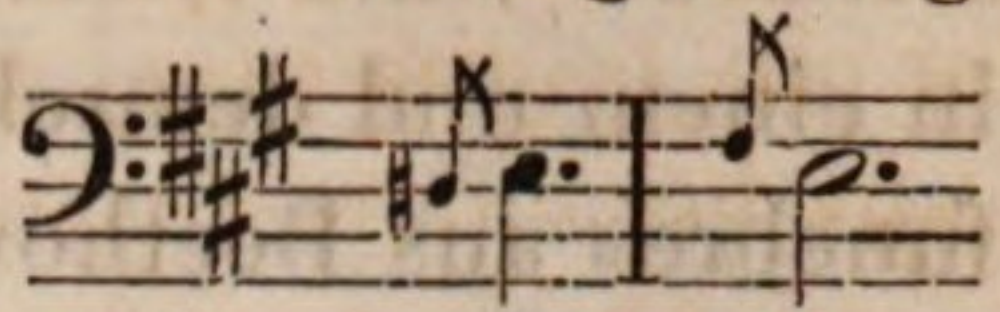
*Allegretto.*

*grazioso.*

*p*

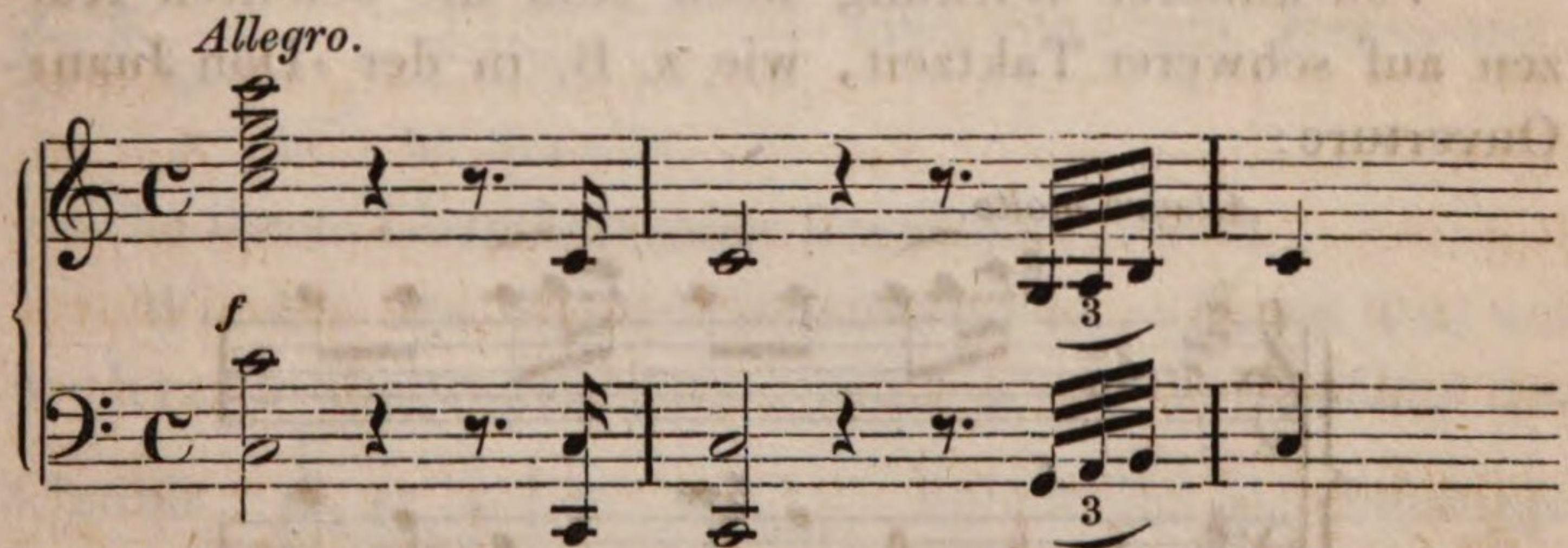


des Aennchen aus Weber's »Freischütz« in der Begleitung ein Tonbild des Klopfs zur Seite:



in welchem eine Modification des Tones durch einen Vorschlag erscheint. In dieser Verzierung, wie in allen ähnlichen, sich zu mehreren Tönen erweiternden, erscheint eine Tonbewegung in leichtester Gestalt, gewissermassen aus der Ueberfülle von Tonkraft hervorgehend, und dem Tone selbst, indem sie ihm eine kurze Zeit seines Erklingens zu Anfange raubt, dies durch die Anmuth, mit der es geschieht, reichlich ersetzend. Dem Bilde des Befestigens ist hier z. B. das der Grazie beigegeben, mit der es befestigt wird.

Sobald dergleichen nicht als Verzierung, sondern als in den Takt — meist in den Auftakt — gestellte Tonfigur erscheint, wird die Wirkung dadurch eine andere, dass dem Hauptton nicht allein keine Zeit seines Erklingens entzogen, sondern durch die ihm vorausgehende Bewegung noch ein besonders heftiger Aufschwung gegeben wird. Mozart's »Titus«-Ouverture beginnt so in einer rhythmischen Steigerung:



Es zeichnet sich gleichsam das Heranwogen der Tonwelle. Und ein solcher Ansturm ist's, welchen Mozart mit dem Bilde der Empörung wiedergeben wollte.

In Bezug auf die Schreibweise der Figur weichen die Componisten oft ab; wir finden sie bald in kleinen Noten, als eine Art Verzierung, bald in Noten von gewöhnlicher Grösse und im Takte ausgeschrieben. Aus dem ganzen Tonstücke ergibt sich aber sehr bald die Bedeutung einer



solchen. Zum öftern finden sich sogar beide Schreibweisen in einem und demselben Tonstück, so z. B. in der »Marcia funebre« aus Beethoven's »Eroica«.

Zu Anfang:



ist in der Basspartie eine solche Art von Verzierung in klei-

nen Noten geschrieben, später (im



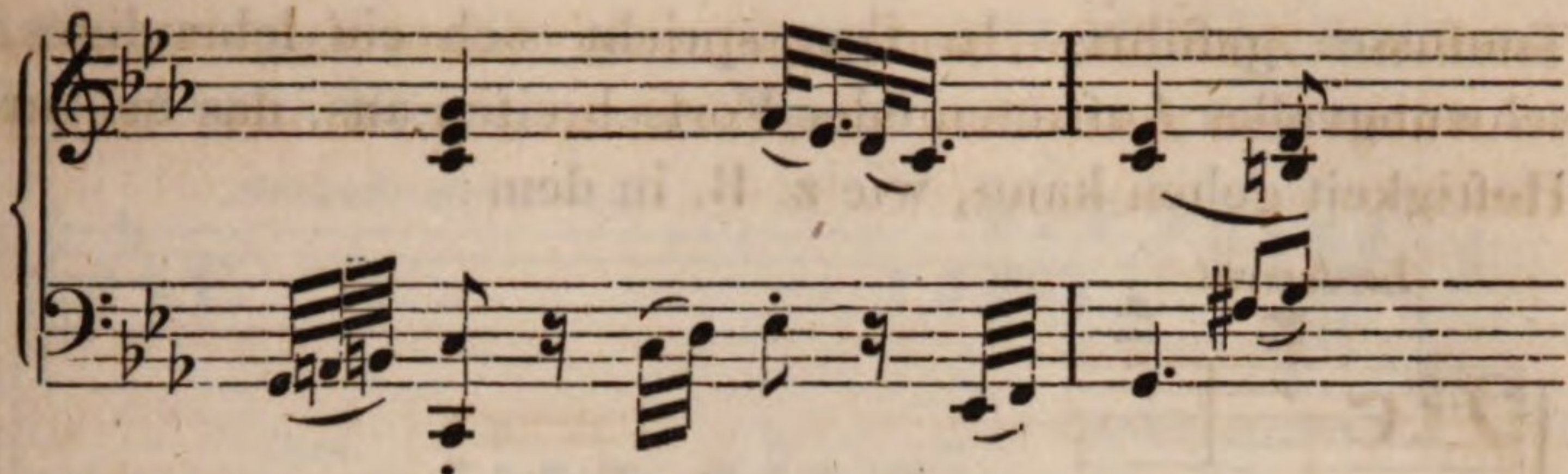
10. Takte) eine Zweiunddreissigtheil-Triolengruppe in gewöhnlichen, genau in den Takt gemessenen Noten.

Von anderer Wirkung noch sind die betonten Kürzen auf schwerer Taktzeit, wie z. B. in der »Don Juan«-Ouverture:

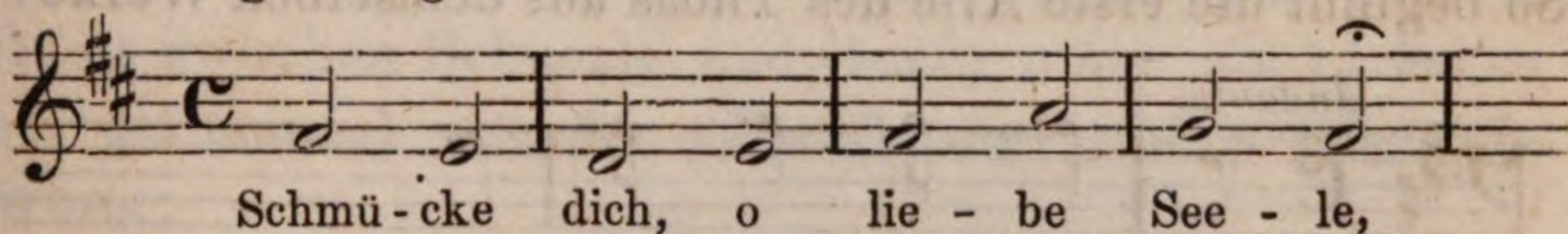


Es ist die herausfordernde Verwegenheit, welche in dieser Bewegtheit sich hier ausspricht. Auf einen Ton beschränkt und in langsamerem Tempo entsteht dagegen die Wirkung des Schleppenden, schwer belastet Dahinschleichenden. So in dem Gegengliede des ersten Satzes der obenerwähnten »Marcia funebre« Beethoven's:

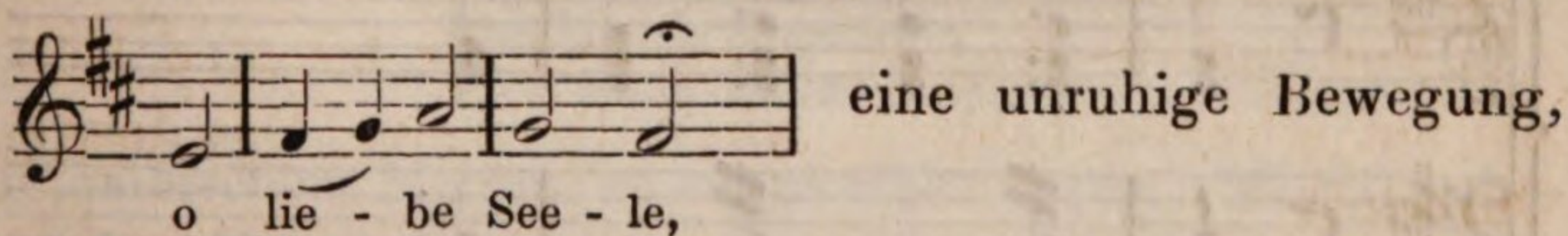




Man sieht hieraus, mit welcher Vorsicht die Tonverzerrungen angewendet werden müssen, und dass sie in Musikstücken, in welchen sie, wie in so manchen unserer Altvordern, als blosser Modezierrath erscheinen, nicht ihrer Bedeutung, sondern der Mode ihrer Zeit nach beurtheilt sein wollen. Aehnlich verhält es sich mit Kürzen, welche in Gestalt von Durchgangstönen unmotivirt auf schwerer Taktzeit erscheinen, wie dies so oft in Chormelodien und ihren Begleitungsstimmen der Fall ist. Die Melodie:

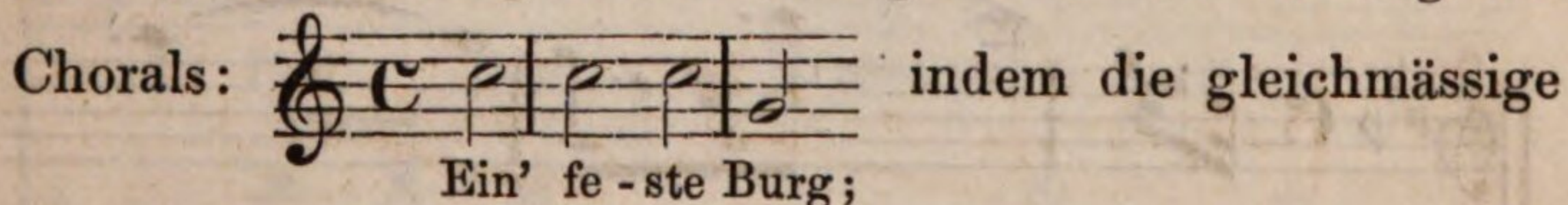


erhält z. B. durch Einschreibung einer solchen Kürze auf:



welche ihrem Charakter ganz fremd ist.

Wie sich das Bild des Befestigens von einem Ton auf mehrere übertragen kann, zeigt u. a. der Anfang des



Wiederholung desselben Tones zum Ausdrucke der Sicherheit und Unerschütterlichkeit wird. Dies Beispiel wird auch genügend zeigen, wie die Phantasie zu Werke geht, um aus rhythmischen Tongruppen grössere Bilder zu gestalten.

Die genau im Takte aufgezeichneten Kürzen haben uns bereits unbemerkt zu dem Erscheinen des jambischen



Tonfusses geführt. In ihm spricht sich ein lebendiges, schwungvolles Auftreten oder Fortschreiten aus, das bis zur Heftigkeit gehen kann, wie z. B. in dem:

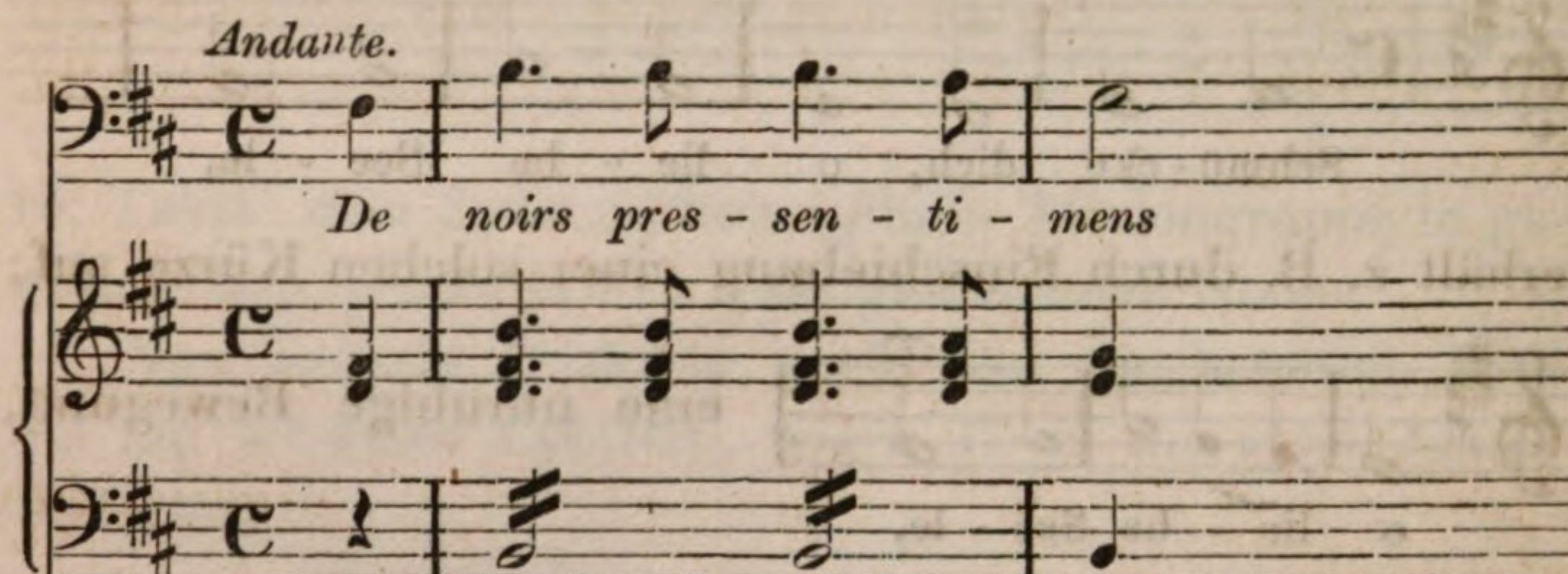
*Lentement.*



*Ton - nez* des Orest in Gluck's »Iphigenie«. Je

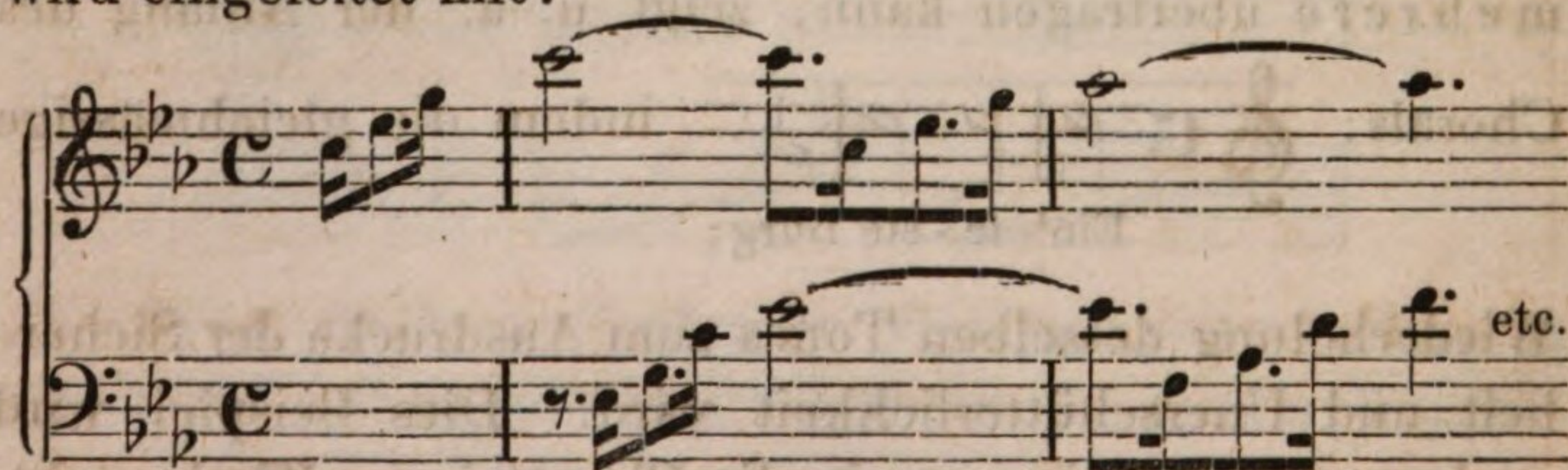
schneller die Kürze, desto heftiger der Ausdruck. Sobald sich dergleichen zu Paaren oder in einer Kette fortsetzt, entsteht die Wirkung einer besonders lebendigen und schwungvollen Aufeinanderfolge von Tönen, die in der Schrift durch Punkte hinter den Noten angedeutet wird. So beginnt die erste Arie des Thoas aus demselben Werke:

*Andante.*



*De noirs pres - sen - ti - mens*

und das Auftreten des dänischen Ritters in der »Armide« wird eingeleitet mit:



etc.

Gehen mehrere Kürzen voraus, so wird bei langsamem Tempo die Wirkung geschwächt, bei schnellerem verstärkt. So wird das Schmettern der Trompeten und Hörner der Ausdruck des Muthes. Spontini charakterisirt z. B. zu



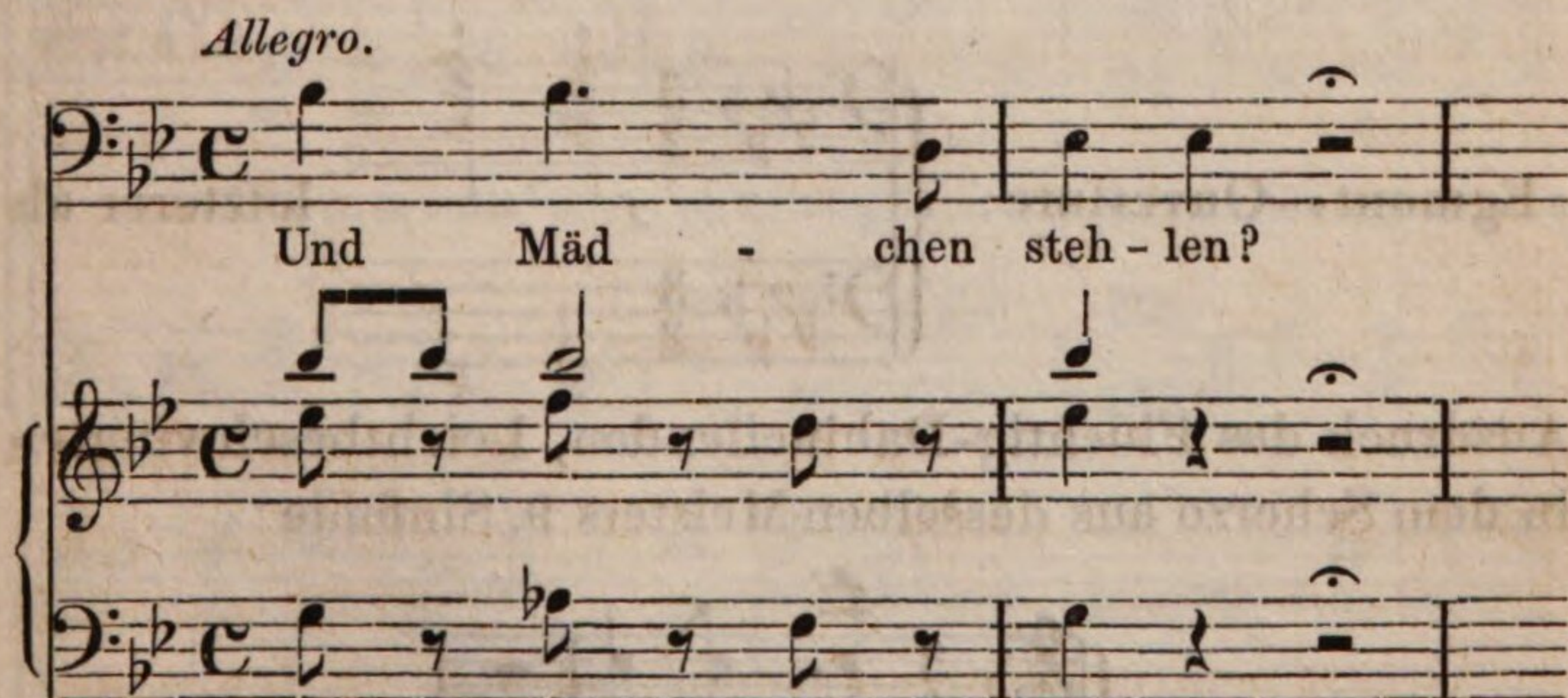
Anfang der »Vestalin« den römischen Helden durch diesen Rhythmus in Hörnern und Oboen:



Der trochäische Tonfuss hat dagegen etwas Ernstes, Nachdrückliches. Von der ursprünglichen Wirkung haben freilich beide — der Jambus wie der Trochäus — durch grossentheils aus Unkenntniss oder Bequemlichkeit, zuletzt durch Macht der Gewohnheit hervorgegangene launenhafte, ja falsche Anwendung eingebüsst; wie sehr aber Mozart dieselbe kennt, beweis't unter andern die Stelle in dem Duett zwischen Belmonte und Osmin (»Wer ein Liebchen hat gefunden«) aus der »Entführung«, in welcher die Worte:

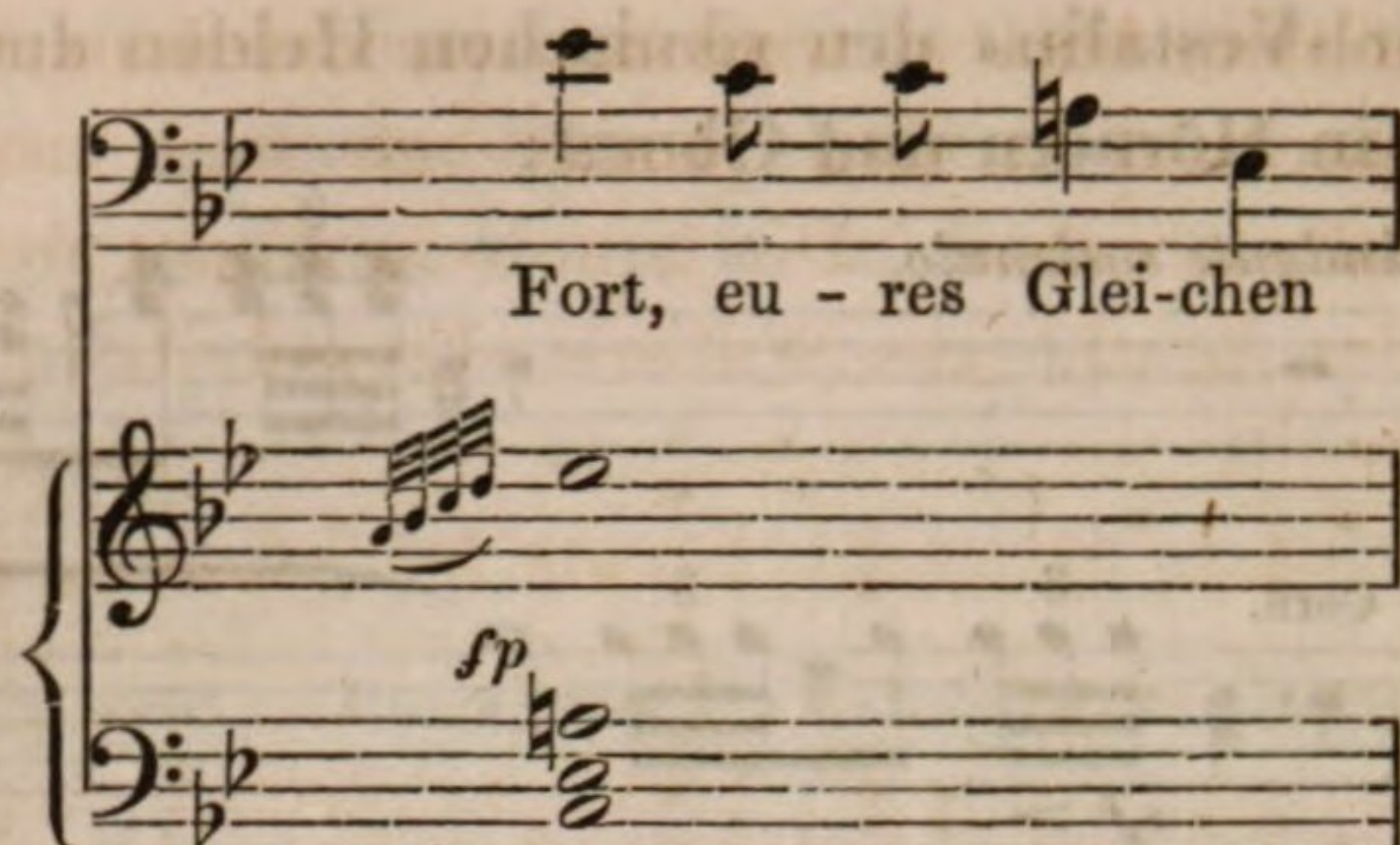
»So hübsch von ferne  
Um's Haus 'rum schleichen,  
Und Mädchen stehlen?  
Fort, eures Gleichen« etc.

in jambischem Metrum zu componiren waren. Mozart geht auf dasselbe ein bis zum:

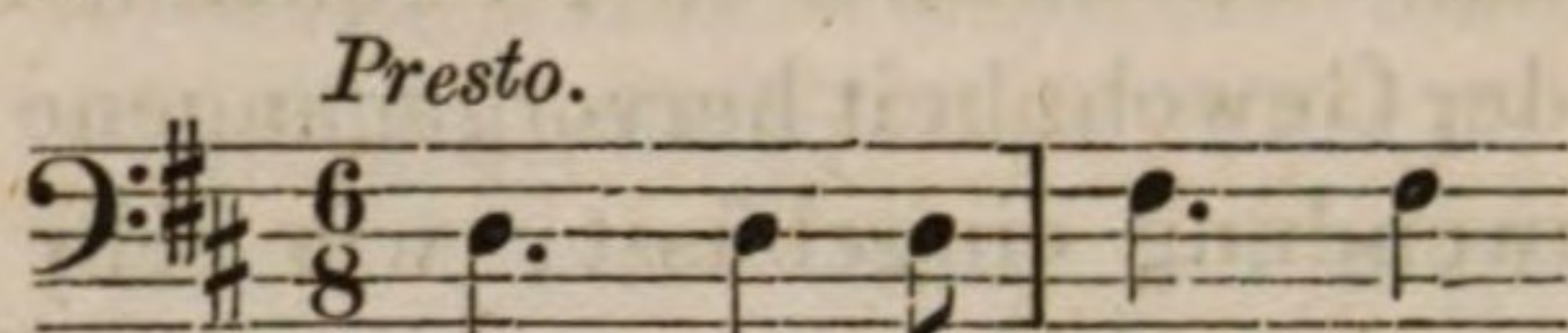


fährt dann aber fort:





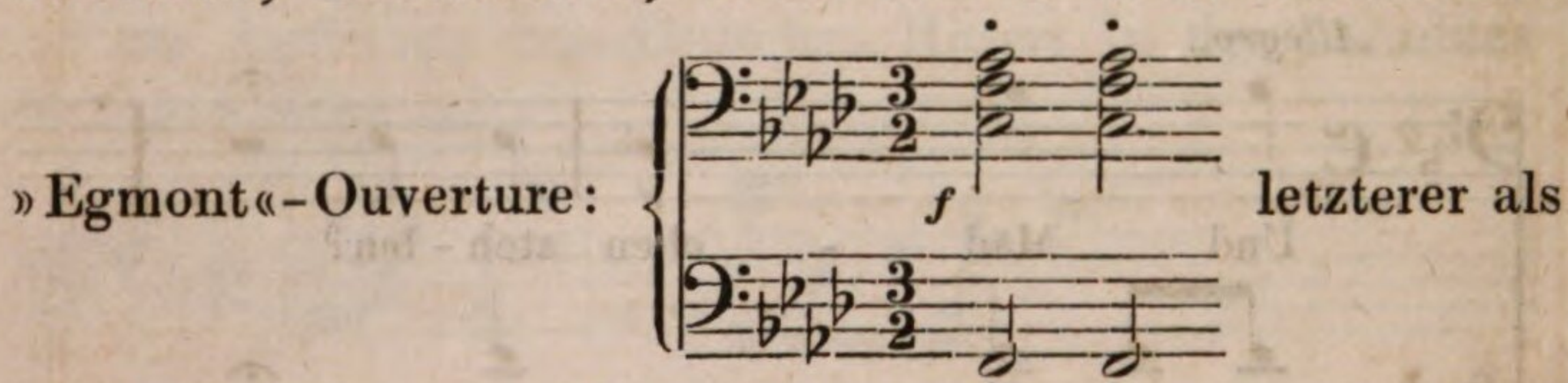
ndem er nur für den Ausdruck des leichten Dahinschlüpfens den Jambus, für den der ernsten Fortbewegung — hier des Fortweisens — aber den Trochäus wählt. Dasselbe wiederholt sich später bei dem :



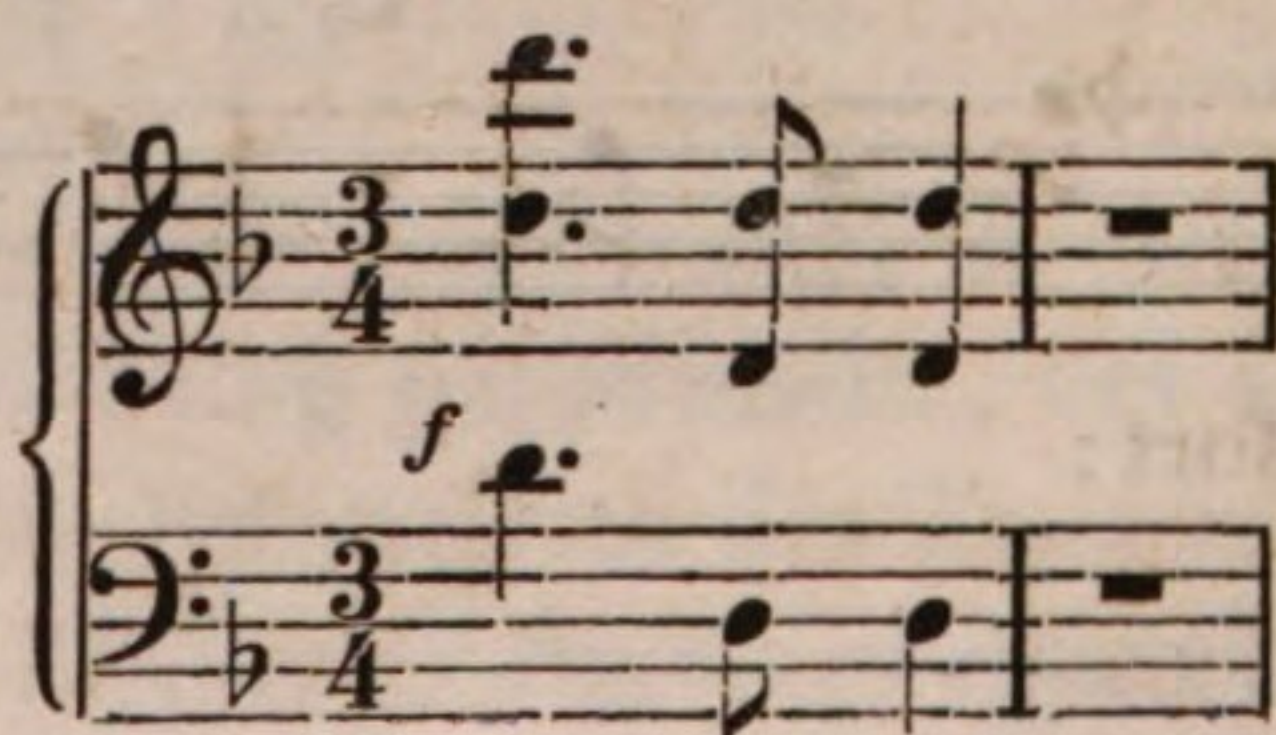
und dem : Mozart hätte hier

sicher nicht die Symmetrie des Rhythmus aufgegeben, wenn es nicht der Ausdruck des Ernstes auf der einen und der der Eilfertigkeit auf der andern Seite geboten hätte.

Auch des Spondäus und Daktylus sei noch kurz erwähnt. Ersterer als Ausdruck des Gravitätischen, Inhaltsschweren, Drückenden, findet sich u. a. in Beethoven's



Ausdruck des Flüchtig-Dahineilenden, Leichtbeschwingten in dem Scherzo aus desselben Meisters 9. Sinfonie :





In erhöhtem Maasse wird der verschiedene Charakter dieser Satzaccente in den jambischen und trochäischen Reihen wahrnehmbar. Die jambische findet sich z. B. in der Scene der Agathe aus Weber's »Freischütz«:

*Agitato.*

Er ist's! er ist's! die Flagge der Lie - be mag weh'n.

die trochäische in dem Finale des 3. Actes aus demselben Werke:

*Allegro.*

O furcht - bar Schick - sal

Und wie selber das Lied sich der Gegenüberstellung beider Reihen zu charakteristischer Wirkung bedient, zeigt u. a. der Choral von Ebeling:

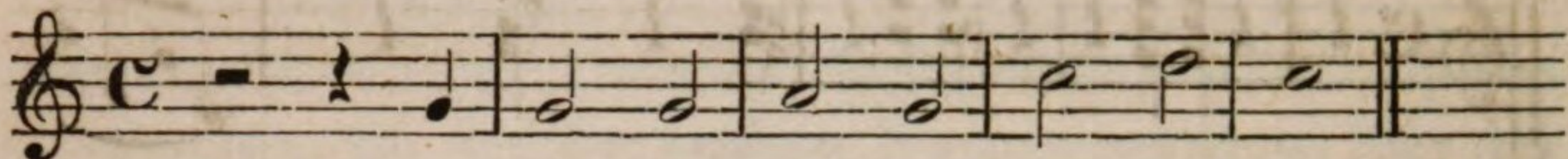
Wa - rum sollt' ich mich denn grä - men? hab' ich doch

Chri - stum noch, wer will mir den neh - men. etc.



in welchem die fragende erste und letzte Zeile durch den jambischen Accent den Ausdruck grösserer Bewegung, die antwortende zweite und dritte durch den trochäischen Accent den Ausdruck grösserer Ruhe erhält.

Durch die weitere Ausgestaltung des Rhythmus kann der Accent in solcher Reihe übrigens auf mehreren hintereinander folgenden Tönen hervortreten, z. B. in dem Choral: »Gelobet seist du, Jesu Christ«:



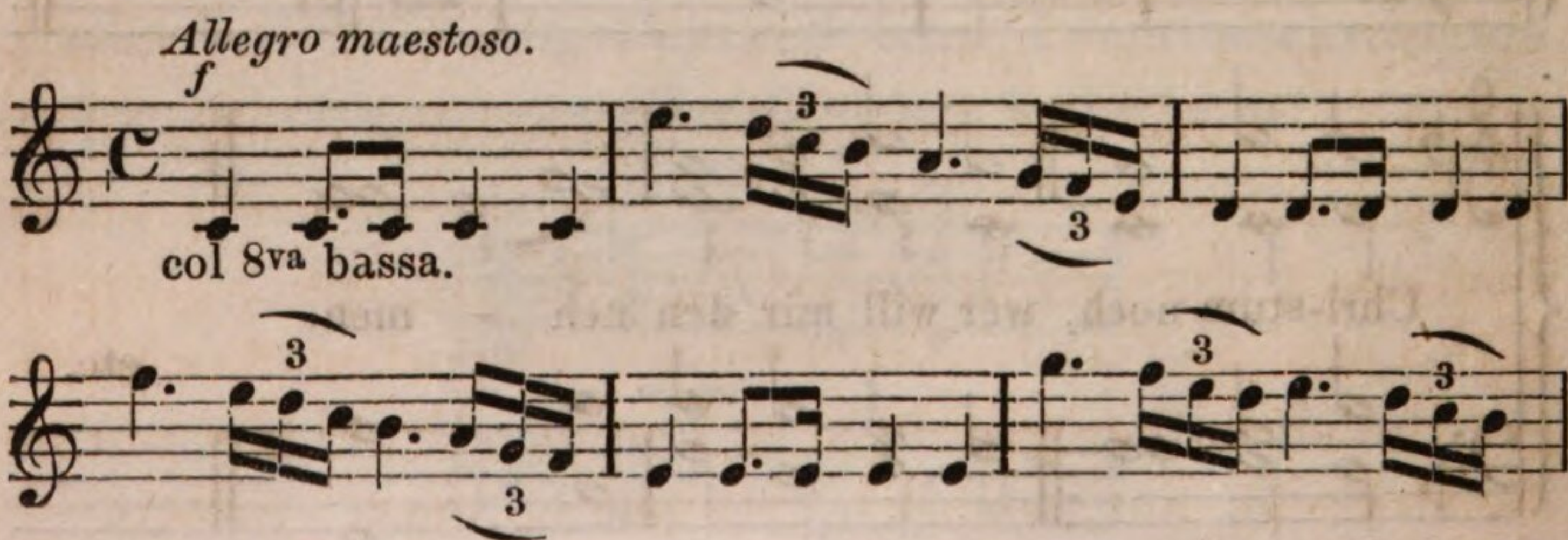
Die Accentuirung der drei letzten Töne: 

gibt der Melodie den Charakter einer besondern Festigkeit.

Verbinden sich die Reihen zu einer Dreigliedrigkeit, so ist die Wirkung nur durch die symmetrische Zusammengehörigkeit zweier Glieder und das grössere Hervortreten des dritten zur Wiederherstellung des Gleichgewichts eine modifizierte. So z. B. in dem Volksliede:



Sobald sich ein rhythmisches Motiv in logischer Folge zu einem grösseren Satze weiterspinnnt, erneuert sich mit der consequent fortschreitenden Art der Bewegung die höchste intensive Kraftentwicklung. Ein solcher Satz bildet z. B. die Einleitung zu dem Hymnus: »Splendete te, Deus« etc. von Mozart:

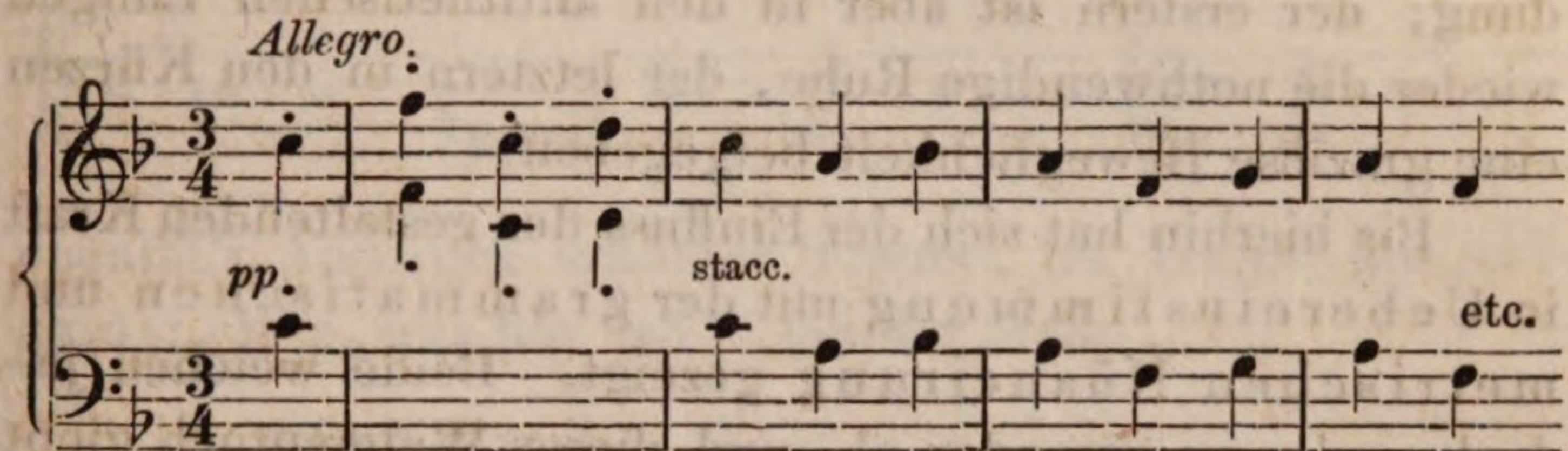




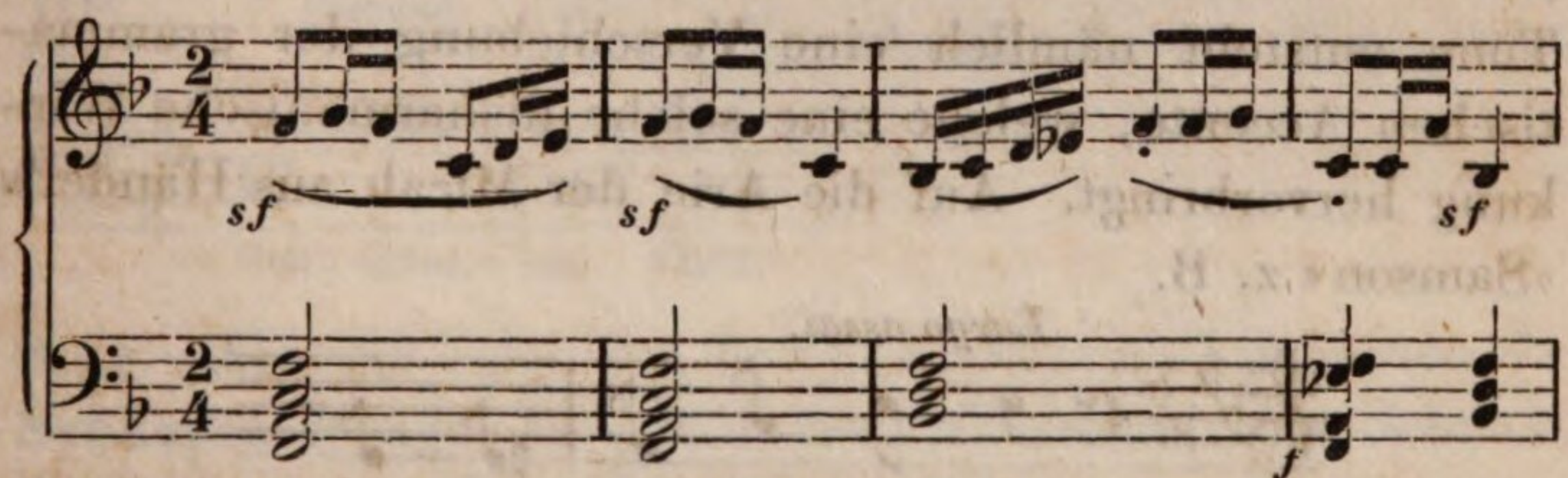


Takt 6 und 7 treten besonders hervor.

Bei der grösseren Dreitheiligkeit, besonders der mit Trio, erhöht sich der rhythmische Contrast von der Anwendung grösserer Längen oder Kürzen bis zum Tempo-, ja bis zum Taktwechsel. Das *Scherzo* von Beethoven's Pastoralsinfonie beginnt z. B. im Dreivierteltakt:



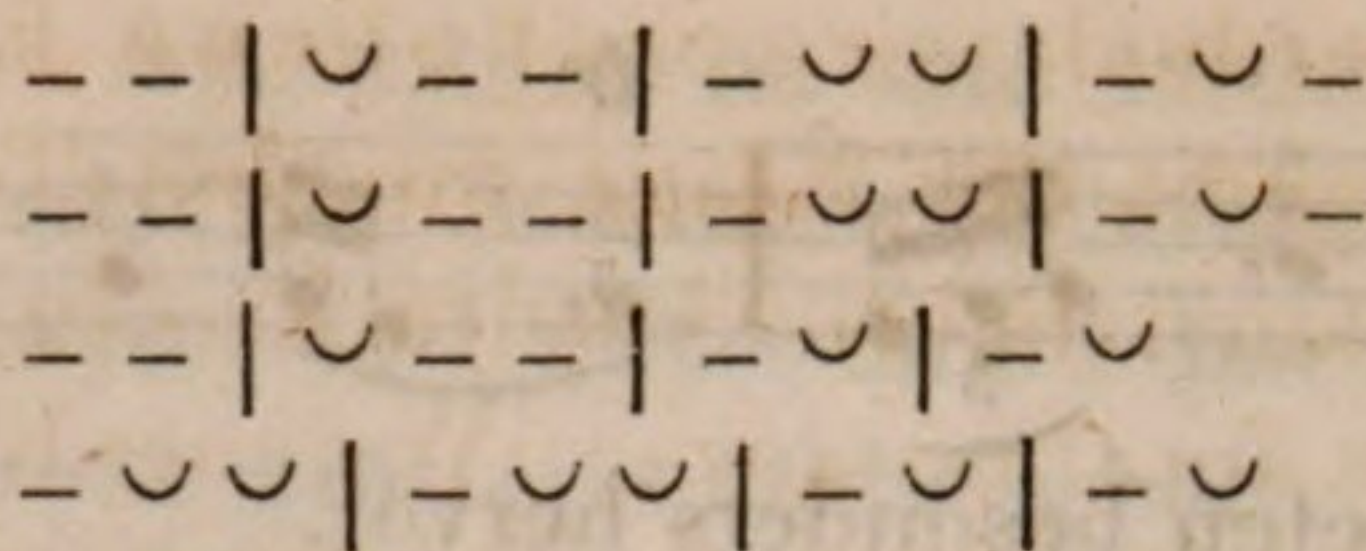
geht durch ein *più stretto* in den Zweivierteltakt über:



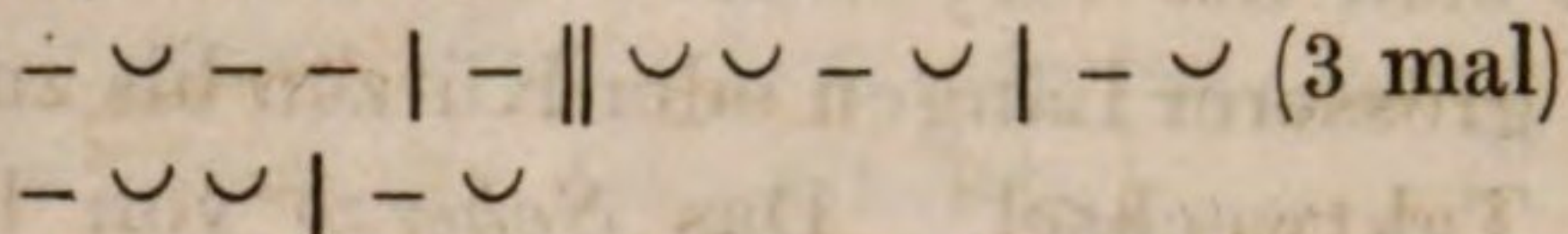
in diesem Zweitritt das Unbeholfene des Bauerntanzes zeichnend, und nimmt dann den Dreivierteltakt wieder auf. Auf die dynamische und rhythmische Charakteristik in ganzen, metrisch gestalteten Tonstücken werde ich später zu sprechen kommen.

So gross auch hiernach der Reichthum musikalischer Mittel in Bezug auf rhythmische Erfindung erscheint, so ist die Anwendung derselben in der modernen Composition doch noch eine verhältnissmässig sehr geringe gegenüber der so naturfrischen und treffenden, überaus mannichfaltigen in der antiken griechischen Poesie. Es sei hier nur an die alcäische und sapphische Strophe erinnert. Erstere:



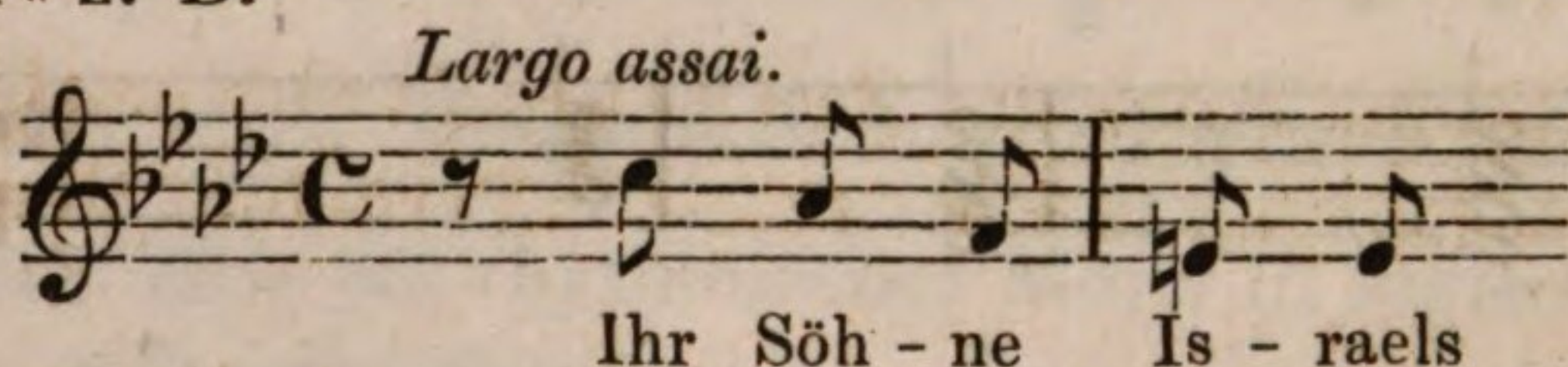


dient bei der Kühnheit ihres Aufschwungs im Metrum mehr der kräftigen, letztere:



bei der Schwere ihrer Senkung mehr der ernsten Empfindung; der erstern ist aber in den antithetischen Längen wieder die nothwendige Ruhe, der letztern in den Kürzen eine graziöse Beweglichkeit beigegeben.

Bis hierhin hat sich der Einfluss der gestaltenden Kraft in Uebereinstimmung mit der grammatischen und metrischen Nüancirung gezeigt. Beide weichen jedoch auch von einander ab, und dieser Widerspruch giebt sich als eine Art von rhythmischer Disharmonie kund. Durch das anomale Vor- oder Zurücktreten der Töne entsteht nämlich eine Verschiebung der grammatischen Accente, welche eine solche disharmonische Wirkung hervorbringt. Auf die Arie der Micah aus Händel's »Samson« z. B.



Ihr Söh - ne Is - rael's

folgt ein Chor der Israeliten (»Samson der Held«) mit den Stimmeneinsätzen:



Sam - son der Held  
Sam - son der Held, der Held.



Der um ein Viertel vorgeschobene Eintritt der synkopierten Töne giebt der Klage um den Tod des Samson einen heftig-schmerzlichen Ausdruck. In der Einleitung zu dem Recitativ der Constanze: »Welcher Kummer herrscht in meiner Seele« aus Mozart's »Entführung« sind die Synkopen:



ebenfalls Ausdruck erhöhter Trauer; im Terzett aus »Figaro«: »Wie, was hör' ich?« bei der Stelle:

*Allegro assai.*

Susanne.  
Basilio.  
Graf. Gros - ser Gott!

Ausdruck der Verwunde-

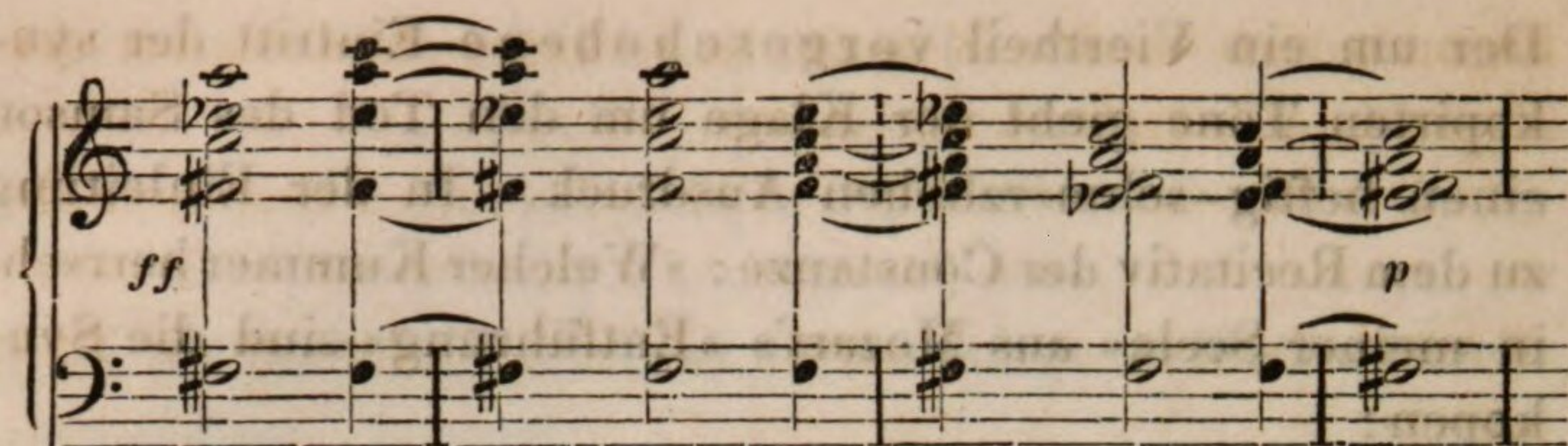
rung. Als eine Folge des Zurückhaltens erscheinen die Synkopen dagegen in dem Duett: »Vernehmt den Schwur, ihr Götter« aus »Don Juan«:

*Allegro.*

un - ser ge - beug - tes Herz  
vam - mi on - deg - gian - do il cor.

in dem Gezerzt-Nachschleppenden, die leidenschaftliche Heftigkeit des Schmerzes offenbarend. So malt auch Gluck in der 5. Scene seiner »Iphigenie in Tauris«:





den Ausdruck der Entrüstung der Priesterinnen, als Orest seine Mutter die Mörderin ihres Gatten nennt.

Durch Pausen, welche sich auf die gute Taktzeit stellen, wie z. B. in dem kurz vorher angeführten Terzett aus »Figaro«:

*Allegro assai.*

A musical score for a three-part setting (Terzett) from Figaro. It includes three vocal parts (Soprano, Alto, and Bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro assai.* The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are in German.

Sus. Gros - ser Gott, wie wird das gehn?  
 Bas. Graf.  
 Das ist kei - ne Sel - ten - heit.  
 Jetzt be - greif' ich, wie es steht.

tritt sogar das Peinlich-Aengstliche der Gemüthsaufregung hervor.

Noch in anderer Weise wirkt die Pause zu Anfang des Taktes in dem »Rex tremendae majestatis« aus Mozart's »Requiem« bei dem Eintritt des Chores:

*Grave.*

A musical score for the beginning of the 'Rex tremendae majestatis' from Mozart's Requiem. It features a choir (SATB) and a piano accompaniment. The tempo is marked *Grave.* The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin.

Rex! Rex!



Es malt sich in dem Zögern die heilige Scheu des vor den Thron Gottes tretenden Sünders. \*)

Mit dämonischer Hast bricht dagegen, so lange gewaltsam unterdrückt, die Leidenschaft des Caspar in Weber's »Freischütz« bei den Worten: »Du weisst, dass meine Frist schier abgelaufen ist« etc. hervor:



Wie aber auch die Synkope Ausdruck freudigen Entzückens werden kann, zeigt die Stelle der Hörner:



in dem Recitativ des Uriel aus Haydn's »Schöpfung«: »Seht das beglückte Paar«.

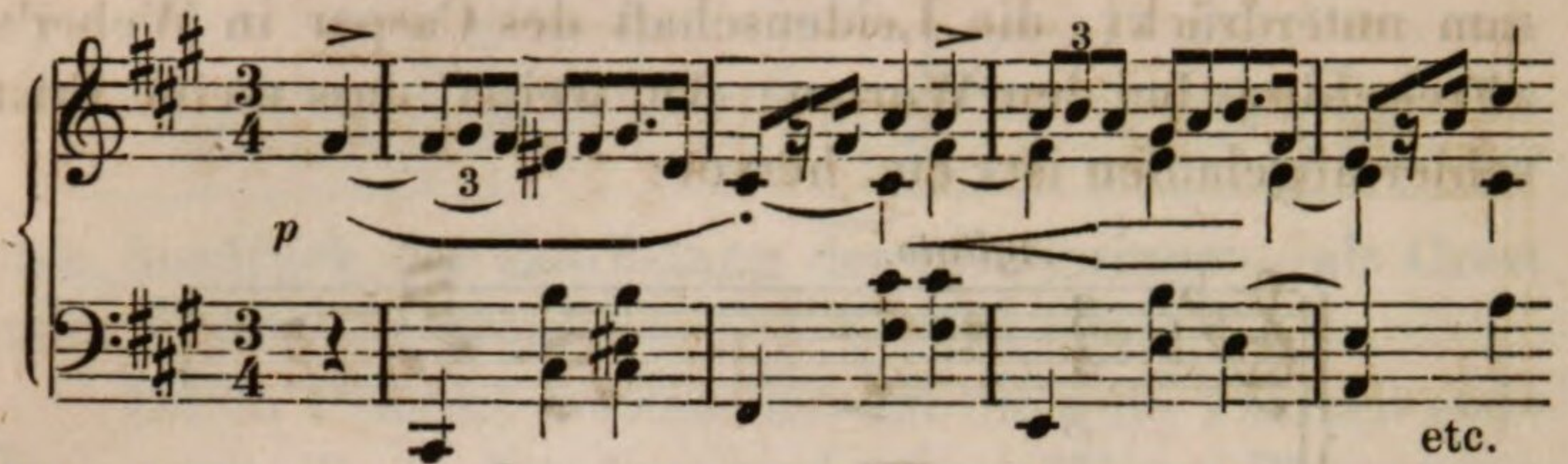
In Bezug auf die Deutung der Synkope, besonders da, wo sie als Vorbereitung einer Dissonanz erscheint, muss man jedoch sehr vorsichtig zu Werke gehen. In früherer Zeit, als man viel mehr auf die harmonische und melodische, als auf die rhythmische Seite der Composition achtete, bediente man sich der Synkopen nämlich fast nur aus praktischer Rücksicht, und es hat sich nebst manchem andern auch dies Verfahren auf spätere Zeit übertragen. Es findet sich so zum öftern nicht allein keine tiefere, sondern sogar eine der eben nachgewiesenen widersprechende Bedeutung in der Anwendung derselben.

Vorzüglich in der Betonung der synkopirten Töne liegt übrigens das Charakteristische mancher Nationaltänze,

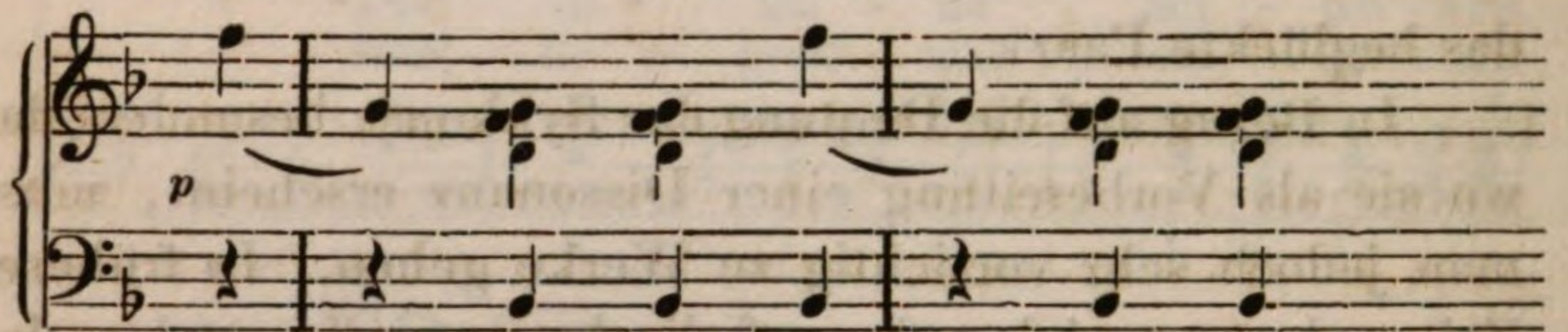
\*) Das Nachschlagen von Harmonien in der Begleitung des Recitativs gehört nicht her, da es grossentheils nur aus dem äusserlichen Grunde geschieht, entweder die Verständlichkeit der Worte des Sängers nicht zu beeinträchtigen oder als eine Art musikalischer Interpunktion zu dienen.



besonders der Polonaise und Mazurka. Die letztere hat sogar die Eigenthümlichkeit, wie u. a. Chopin's geistvolle Composition zeigt:



das Vor- mit dem Zurücktreten der Accentuation in eine solche Beziehung zu stellen, dass in manchen Takten zwei *sforzato's* unmittelbar aufeinander folgen. Das Keck-Herausfordernde ist dabei durch die Grazie der Bewegung gemildert. — In das mildeste Licht ist die Disharmonie der Betonung dort gestellt, wo ein sanftes Uebergleiten eines Tons in den andern stattfindet; z. B. in dem angeführten Duett aus »Don Juan« bei der Stelle:



als Ausdruck des Begütigenden, den Schmerz Vergessenmachenden. Die Wirkung ist hier jedoch zum grossen Theil auch eine melodische; wie es ebenfalls bei dem gleichsam kokettirend hingehaltenen weiblichen Schluss

mit Vorhalt bei der Polonaise:  der Fall ist.

Die Verschiebung der Betonung findet sich sonst oft scheinbar ohne Synkopirung, ist jedoch meistens auf sie zurückzubeziehen. So z. B. in der Arie der Elektra aus Mozart's »Idomeneo« (»Tutte nel cor vi sento«):



*Allegro assai.*

Pro - vin dal mio fu - ro - re

woselbst die Entstehung der Betonung des letzten Taktes der Begleitung sich aus der Synkope in der Mittelstimme des ersten nachweisen lässt, und wonach auch die anomale Accentuation in der ferneren Ausführung zu erklären ist:

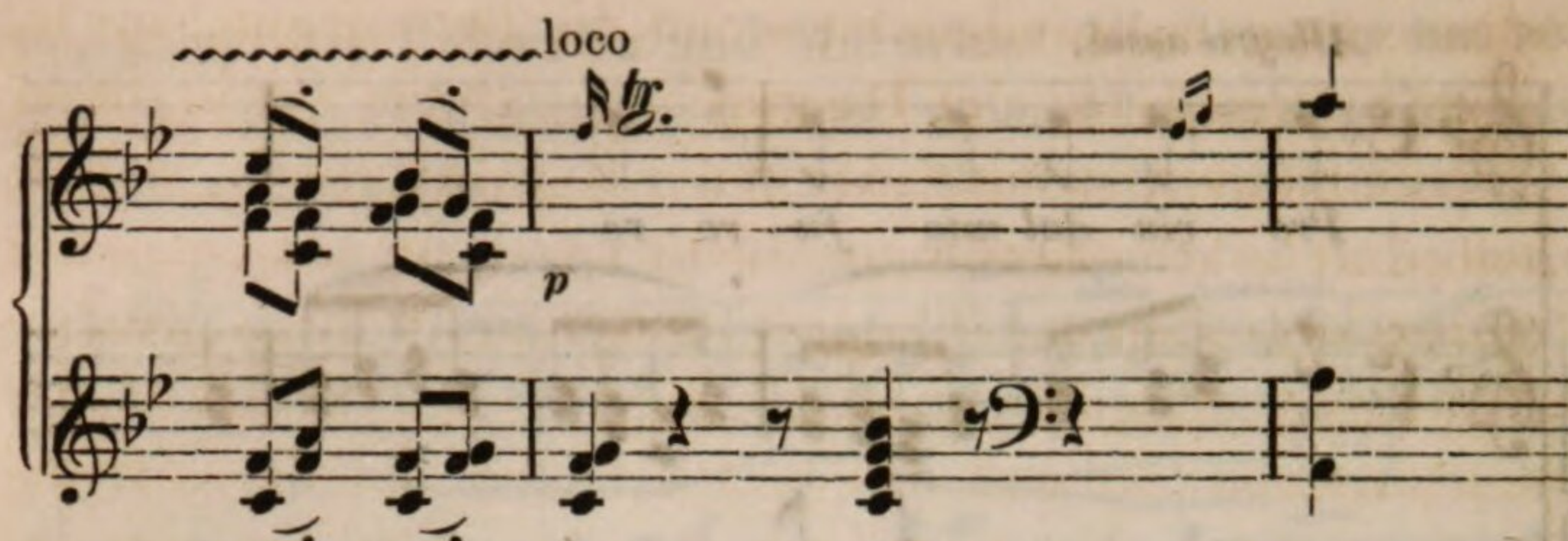
*f p f p f etc.*

Unversehens hat sich hier nämlich der Viervierteltakt allein durch Accentverschiebung in einen Dreivierteltakt umgewandelt. Der Ausdruck heftigster Gemüthsaufrührung der leidenschaftlich Liebenden, sich zu rächen Entschlossenen ist hier in dem Abspringen von einem Extrem in's andre wahrheitsgetreu wiedergegeben.

Beethoven hat von solcher rhythmischen Disharmonie öfter Gebrauch gemacht. So z. B. in dem Andante der Pastoral - Sinfonie:

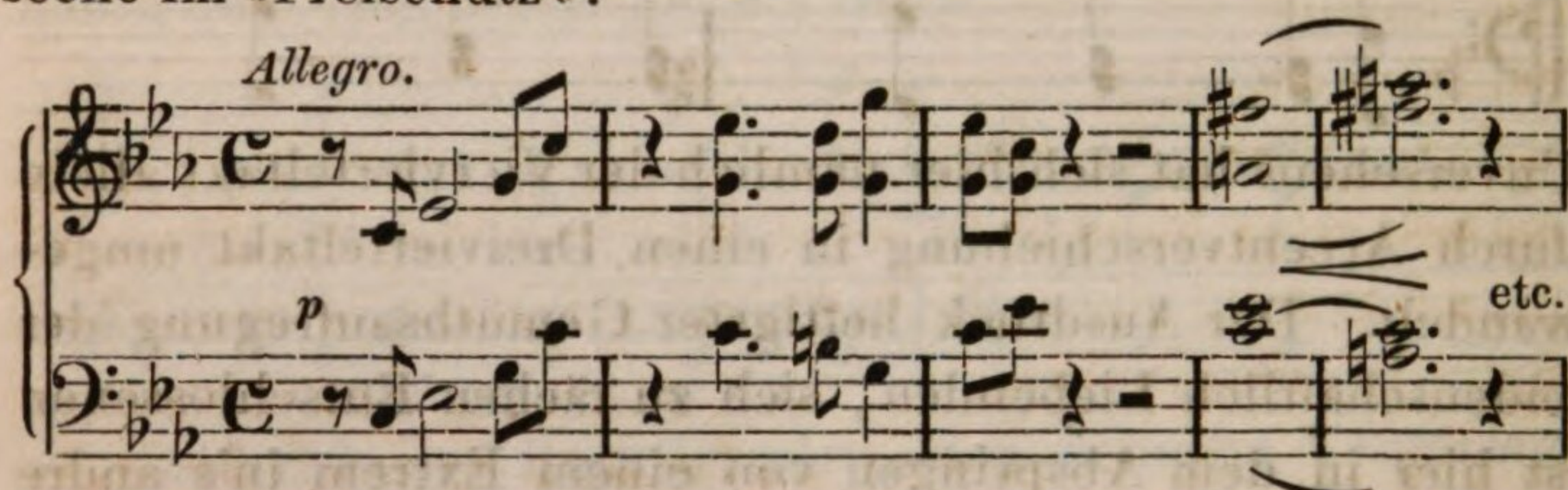
*dim.*





indem aus den vier Dreiachtelpaaren des Zwölfachteltaktes sechs Zweiachtelpaare werden. Hier tritt in die Ruhe der Natur die Bewegung des Lebendigen, das sich später in der Andeutung des Nachtigallengesanges noch spezieller offenbart.

Den höchsten Grad disharmonischer Wirkung erreicht der Rhythmus dort, wo zu der Accentverschiebung noch die Mischung der zwei- und dreitheiligen Gliederung kommt, z. B. in der Stelle aus der Wolfsschluchtscene im »Freischütz«:



Das Hässliche ist hier als Ausdruck des Diabolisch-Verzerrten in den ästhetischen Bereich gezogen.

Auch bei dem Zusammentreten mehrerer Stimmen kann sich in verschiedener Weise rhythmische Charakteristik zeigen. Am wenigsten in homophonen Sätzen, indem das Miteinandergehen der Stimmen eine ähnliche Wirkung, wie die ununterbrochener Parallellinien, also des ganz Uebereinstimmenden, macht. Am meisten in polyphonen Sätzen. Diese unterscheiden sich aber wieder nach dem Mit-, Nach-, In- und Durcheinandergehen ihrer Stimmen. Das Miteinander hat nur den allgemeinen Charakter höchster Verschiedenheit bei höchster Einheit. In das Nacheinander überträgt sich die Wirkung rhythmischer



Symmetrie einstimmiger Sätze auf die Betheiligung mehrerer Stimmen bei der Darstellung. Treten sie in dieser Art zu einander, so bilden sie in der Regel Gruppen, welche theils durch ihre Anordnung, theils durch ihr harmonisches Ineinandergreifen das Bild gesteigerter Kraft durch gemeinschaftliches Zusammenwirken geben. Die Eintritte der verschiedenen Stimmen bei Fugen stellen mit dieser Symmetrie zugleich die Abstufung des bei dem Aufbau der Form Ineinandergreifenden der verschiedenen Individualitäten dar. Sobald eine Stimme bei dem Eintritt einer zweiten dann in ihrer eigenen Weise selbstständig fortfährt, entsteht das Ineinander. Hier herrscht entweder die eine Stimme vor, oder die rhythmische Gliederung ist eine solche, dass eine jede von dem Ohre mit Leichtigkeit in ihrem Gange verfolgt werden kann. Es stellt sich eine Art von dramatischer Lebendigkeit heraus, die ihren Höhepunkt in der sogenannten Engführung erreicht, indem die eine Stimme die andere an Eifer und Kraft überbietet. Dabei können aber wieder rhythmische Disharmonien entstehen, wenn die charakteristische Accentuation des Thema's in einer Stimme zu einer andern Taktzeit erfolgt, als in der andern. So z. B. in Mozart's Ouverture zur »Zauberflöte« bei der Stelle:



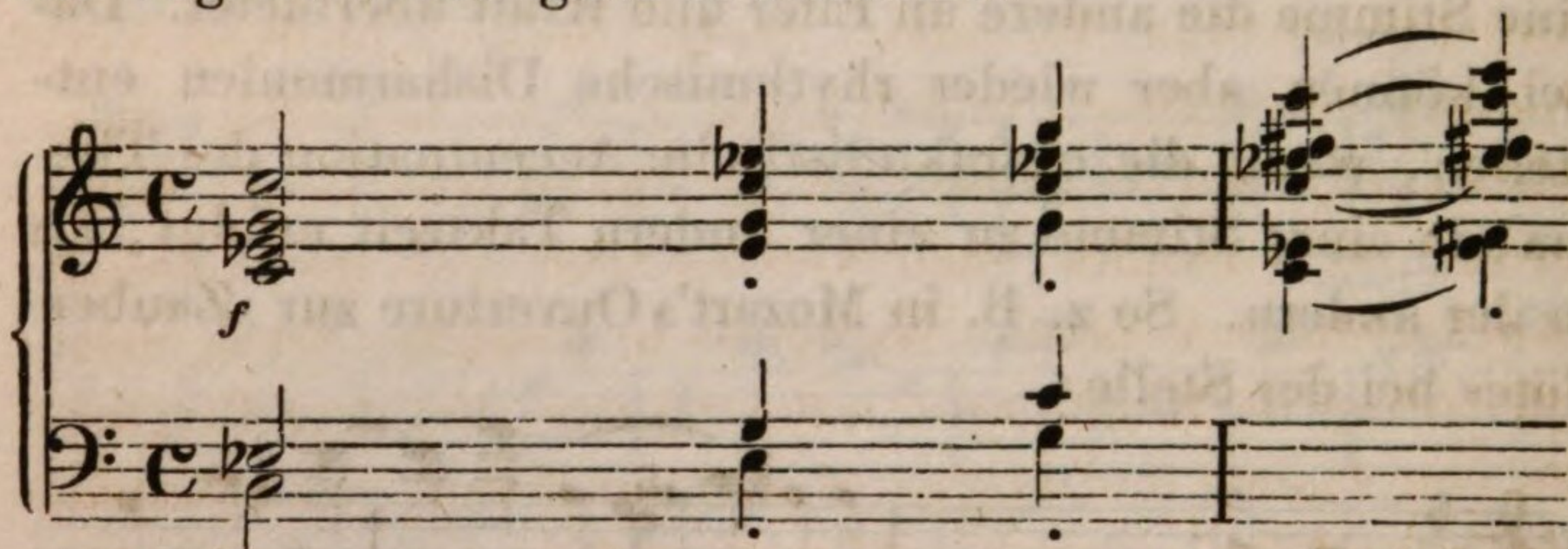
indem die Violinen nach einem halben Takte den Bässen mit dem Thema folgen, und das letzte Drittheil der beginnenden Achtel auf solche Weise zu Anfang des Taktes, d. h. auf die schwere Taktzeit zu stehen kommt. In der Engführung der Fuge ist dergleichen sehr häufig der Fall, und der Mittelsatz der Sonate giebt ebenfalls Gelegenheit dazu. Dadurch, dass die Satzaccente verschoben erscheinen oder statt der geraden Gliederung eine ungerade und um-



gekehrt eintritt, entsteht eine besonders spannende, nach beruhigender Auflösung verlangende Wirkung. Diese scheinbare Verwirrung erreicht den höchsten Gipfel in dem Durcheinandergehen der Stimmen, wie es sich z. B. in der Begleitung des Recitativs der Donna Anna aus »Don Juan«: »Welch ein Schicksal! Entsetzlich« etc. findet. Bässe und Bratschen stellen sich den Geigen schon in verschiedenen Rhythmen einander gegenüber:



Hierzu erklingen nun zu gleicher Zeit die Flöten, Oboen und Fagotte wieder ganz abweichend:



Mozart malt auf solche Weise das Durcheinanderfluthen der verschiedensten Gefühle in der Seele der Donna Anna, als sie an der Stimme den ihr der Person nach unbekannt gebliebenen Don Juan wiedererkennt. Und in dieser Art setzt sich auch die Begleitung bis zu den Worten fort: »Er war's; er mordete den besten Vater!«

So wenig alle Fälle des Erscheinens dynamischer und rhythmischer Charakteristik hiermit erschöpft sind, ja so einseitig die Betrachtung der aufgeführten Beispiele bleiben musste, da sie ja allein aus dem Gesichtspunkte der bewegenden Kraft und ihrer Modification in der Zeit geschehen konnte, so werden sie doch genügen, um auf den



Reichthum von Ausdrucksweisen aufmerksam zu machen, welcher der Musik zu Gebote steht. Aber es wird sich auch gezeigt haben, dass denselben Erscheinungen oft ganz verschiedene Motive zu Grunde liegen können, und die Bedeutung derselben immer nur aus dem Zusammenhange des ganzen Tonstückes zu erklären ist.

In der rhythmischen Anlage eines solchen prägt sich der Hauptcharakter desselben im Grossen und Allgemeinen aus und so ist die Form für den Inhalt von der grössten Bedeutung. Sie gleicht in dieser Beziehung einem Skelett, welches durch das Hinzutreten von Melodie und Harmonie erst Fleisch und Blut empfängt. Das Lied, die Arie, das Rondo, die Sonate, der Canon und die Fuge unterscheiden sich wesentlich schon durch ihre rhythmische Construction, die sich, von diesem Gesichtspunkte betrachtet, zur musikalischen Metrik erhebt. Die Gegensätze von ruhiger und lebendiger Bewegung werden durch das Hervor- oder Zurücktreten von Accenten, durch die verschiedene Verbindung von Längen und Kürzen u. s. w. besonders individualisirt, und so treten sie in charakteristischer Gliederung zu einander, aus welcher sich auf ihren Inhalt zurückschliessen lässt. Namentlich merkbar wird diese Gliederung im Rondo und in der Sonate, bei dem Erscheinen von Thema und Gegenthema oder Haupt- und Seitenthema, und in den ersten, Mittel- und letzten Sätzen. Die Energie des einen wird durch das Schmelzende des andern in ein erhöhtes Licht gesetzt, das durch die Wahl verschiedener Tonfarben noch mehr gehoben wird, und die durch den Wechsel erzeugte Mannichfaltigkeit erhält durch das Bleibende in der Periodicität jene plastische Ruhe, welche für die Eindringlichkeit eines Tonstückes nothwendig ist. Die zeitliche Bewegung des wirklichen Lebens spiegelt sich so in der schönsten Weise wieder. Je unkennbarer die Periodicität wird, wie es z. B. bei Aufhebung der Cäsur der Fall ist, desto mehr verschwimmen die Umrisse, und tritt dazu noch die Verschlingung von Stimmen, so entsteht der Eindruck des Endlosen, darum aber auch



Grandiosen, Erhabenen, wie bei der Fuge. (Das Weitere hierüber im 3. Vortrage.)

Wenn es nun bei der Beurtheilung eines Werkes vor Allem darauf ankommen muss, in der Uebereinstimmung des Ausdruckes mit dem Inhalt jene Wahrheit zu finden, die aus der Musik uns überhaupt entgegen treten kann, so haben wir von der Totalität der Wirkung eines Tonstückes auszugehen und jeden einzelnen Fall auf diese zurückzu beziehen. Dann wird sich ergeben, wie sehr der Componist die Welt und den Menschen kennt, wie fein er sie beobachtet hat, mit welchem gebildeten Gefühl und mit welcher lebendigen Phantasie er sie darzustellen vermag. Je mehr es aber hierbei des leitenden Fadens im Worte gebricht, je mehr also die Musik selbstständig auftritt, desto nothwendiger wird es auch sein, der Form in aller Vollendung zu begegnen. Es muss also wiederholt darauf hingewiesen werden, dass es die reine Musik ist, welche vor Allem befriedigen soll. Wir verlangen dann aber auch, dass aus ihr, in Tonbildern, uns Anhaltepunkte entgegen treten, in denen unserer Phantasie die Richtung gegeben ist, dem in die Musik niedergelegten Inhalte nahe zu kommen; nachzufühlen und nachzuleben, was der Componist gemeint hat. Die gebrachten Beispiele werden, wie ich glaube, die nöthigsten Anhaltepunkte geben, die Bedeutung der Musik auch in den Compositionen zu erschliessen, denen die Vermittelung durch das Wort fehlt. Im ganzen, möglichst erreichbaren Umfange wird dies freilich erst dann der Fall sein, wenn wir die tiefere Bedeutung aller musikalischen Ausdrucksweisen kennen, und so stellt sich für mich als die zunächst zu lösende Aufgabe hin, die melodische und harmonische Toncharakteristik zu besprechen, was in den folgenden Vorträgen geschehen soll.



### **Dritter Vortrag.**

#### **Die charakteristische Tonbedeutung in der Melodie.**

Während in dem vorigen Vortrage nur auf die Bedeutung von Tonverbindungen Rücksicht genommen werden konnte, welche durch den verschiedenen Grad der bewegenden Kraft und die verschiedene Messung, Ordnung und Art der Tonbewegung entstanden, so wird in dem heutigen nur die Bedeutung derjenigen zur Sprache kommen, welche durch Höhe und Tiefe der Töne, ihre einheitliche Beziehung zu kleineren oder grösseren Gruppen, und ihre bestimmt ausgesprochene Richtung ausserdem noch besonders hervortreten. Es wird nämlich die Aufgabe sein, zu zeigen, wie die Phantasie in diese Eigenschaften eingeht, um sie zu der Gestaltung von Tonbildern zu benutzen, welche der menschlichen Seele am meisten sympathisch entsprechen und einen bestimmten Inhalt am leichtesten und erkennbarsten offenbaren.

In Bezug auf Höhe und Tiefe machen sich zuerst die Tonlagen der verschiedenen Stimmen geltend. Die tiefen haben ein dunkleres, die hohen ein helleres Colorit; die ersten zeichnen sich durch Kraft, die letzteren durch Zartheit aus. So wird denn schon vom allgemeinen Gesichtspunkte aus betrachtet die tiefe Stimme ein Ausdrucksmittel für das Ernste, Würdige, aber auch Düstere, die hohe für das Heitere, Anmuthige, aber auch Grelle. Wenn Mozart also die Partie der Donna Anna einem Sopran, die des



Ottavio einem Tenor, die des Don Juan einem hohen Bass, Spontini die der Oberpriesterin in der »Vestalin« einem Alt, Weber die des Caspar im »Freischütz« einem tiefen Bass anvertraut haben, so geschah dies nicht etwa zufällig, sondern mit grossem Bedacht und hatte seine vollkommenste ästhetische Berechtigung. Ausnahmen finden sich freilich auch hier, doch sind sie aus andern Gründen zu erklären, wie z. B. die Wahl der Altstimme für den Orpheus aus der noch zu Gluck's Zeiten herrschenden Unsitte, solche Partien von Castraten singen zu lassen.

Jede Stimme hat nun wieder für sich besonders ihre hohe und tiefe Lage, und vermag nicht, alle Töne mit gleicher Leichtigkeit zur Geltung zu bringen. So ist denn auch hiernach die Wirkung eine verschiedene, und mit der Wahl einer oder der andern Tonlage auch eine charakteristische Verschiedenheit verbunden. Bei der Erzählung ihres Traumes giebt Gluck z. B. seiner Iphigenie eine tiefe Tonlage:

*Cette nuit j'ai revû le pa-lais de mon père*

um das Grausig-Düstere desselben zu malen; während Mozart seine Pamina in der höchsten Tonlage singen lässt:

*Andante.*

*Ta - mi - no mein!*



als sie nach harter Prüfung Tamino mit Entzücken den ihren nennt. Und beide Stimmen sind hohe Soprane. Schon bei dem Recitativ wurde darauf aufmerksam gemacht, dass in solchen Fällen die grammatische oder prosodische Accentuation der charakteristischen weicht. Ja fast jede Declamation hört bisweilen auf, z. B. in der Stelle Rocco's aus »Fidelio«:

*Allegro con brio.*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro con brio'.

The lyrics are in German and are placed below the vocal line. The first system contains the lyrics 'Der kaum mehr lebt'. The second system contains 'und wie ein'. The third system contains 'Schatten schwebt.'.

The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic foundation with chords and moving lines.



indem vor seiner Phantasie nur die bleiche, kaum mehr lebensfähige Gestalt des Florestan steht. Und auch das Eintönige erscheint so charakteristisch gerechtfertigt. Wie das Letztere aber auch Ausdruck des Starken, Lebensvollen, ja sogar der heftigsten Leidenschaft werden kann, zeigt Pizarro's im vorigen Vortrage (S. 42) bereits angeführtes:

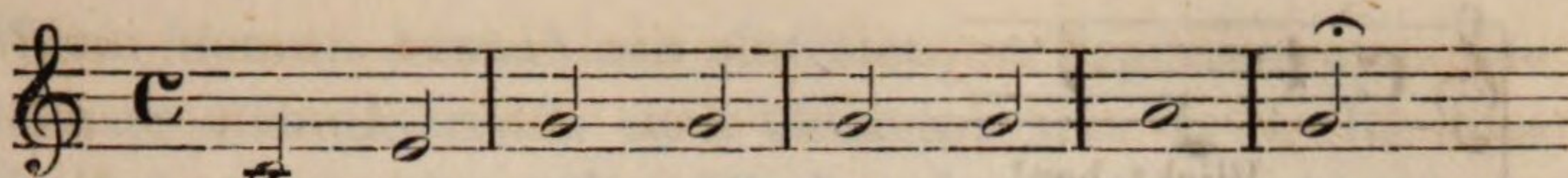
*Allegro agitato.*

ihm noch in's Ohr zu schrei'n: Tri-umph!

in der Arie: »Ha! welch ein Augenblick!« aus demselben Werk.

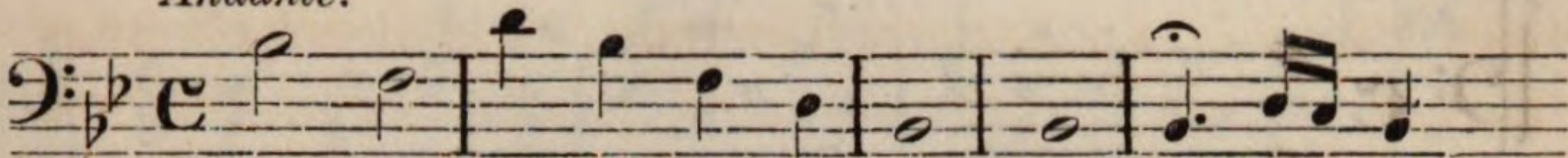
Die melodische Zusammengehörigkeit der Töne von verschiedener Höhe und Tiefe ergab sich nach dem 2. Vortrage des 1. Cyklus aus der Tonverwandtschaft und der Ausgleichung der akustischen Gesetze mit der Besaitung der menschlichen Seele. So waren zuerst dreiklangs-, dann leitermässige, zuletzt aus beiden gemischte Melodien hervorgegangen. Alle hatten nur den Charakter des Allgemein-Musikalischen, ja Dreiklang und Leiter selbst waren als Gemeinplätze erschienen, die jedoch bei Compositionen nicht umgangen werden konnten. Dennoch hatte sich in diesen ersten Melodien bereits noch das Charakteristische ausgesprochen, dass sie sich naturgemäss nach der Richtung der Dominante entfalteten und so ein lebendiges Vorwärtstreben bekundeten. Dadurch aber, dass sie die Phantasie zu bestimmten Bildern benutzt, gewinnen sie auch einen ganz speziellen Charakter. So wird der Dreiklang zu Anfang des Chorals:





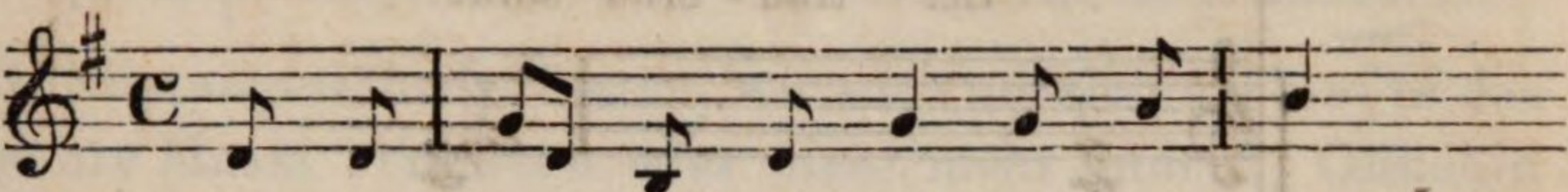
Wa - chet auf, ruft uns die Stim - me  
ein Bild des Posaunenrufs am jüngsten Tage. In Mozart's:

*Andante.*



Tu - ba mi - rum spargens so - - - - - num

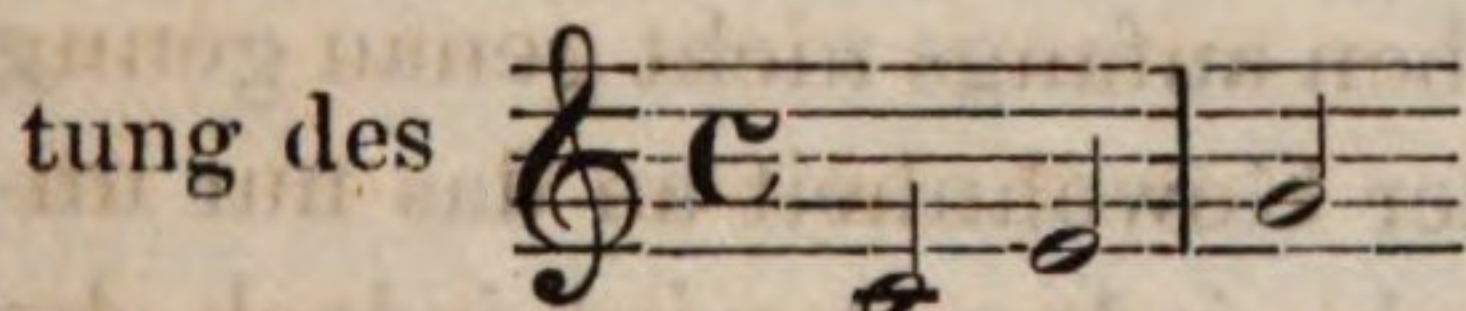
aus seinem »Requiem« ist dies Bild in anderer Weise ausgeführt, aber ebenfalls dem Dreiklange entlehnt. Silcher's Volkslied:



Als die Preus - sen mar - schir - ten nach Prag

gewinnt dagegen durch das Trompetenähnliche des Anfangs seinen kriegerischen Charakter.

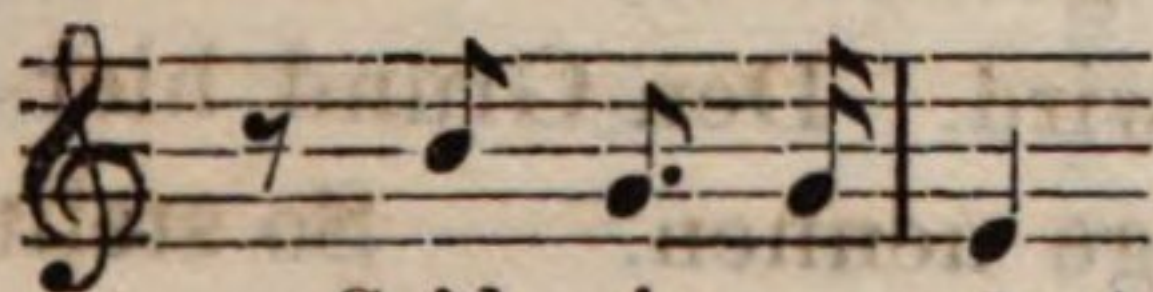
Abgesehen von der Zusammengehörigkeit der Töne ist es die Richtung ihrer Bewegung, welche ihnen etwas Charakteristisches giebt. In der emporsteigenden Richtung des



spricht sich offenbar das Er-

Wa - chet auf,

wecken der Stimme aus, welche zum Auferstehen mahnt. Dagegen klingt aus Händel's sich zur Tiefe senkendem:



die schmerzlich gebeugte Stimmung

Seid mir ge-grüsst

des seines Augenlichtes beraubten Samson heraus, mit der er zu den Seinen tritt. Auch die einzelnen Intervallenschritte erhalten auf solche Weise eine Bedeutung. Dasselbe Recitativ, dem das letzte Beispiel entnommen ist, beginnt mit dem Ausrufe Micah's:





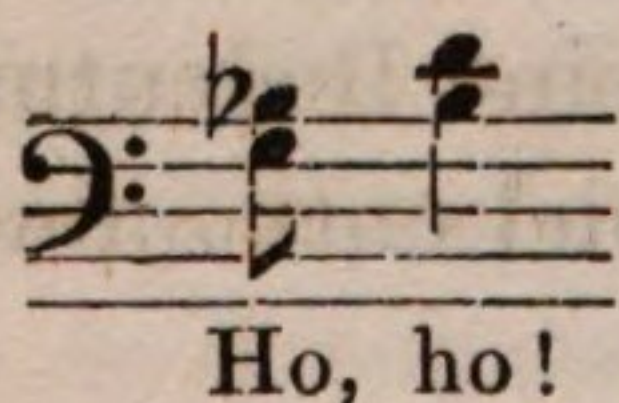
indem die Emporbewegung der

Stimme sich mit dem Aufblicken der Umstehenden identifiziert, während das bald darauf folgende:



die Umstehenden auf das gebeugte Haupt des nahenden Samson weis't. Die Grösse der Intervalle selbst übt darauf nicht den Einfluss aus, wie man nach der Entstehung derselben annehmen möchte, wahrscheinlich wohl deshalb, weil man für die Wahl derselben anfangs nicht genau genug unterschied, und späterhin der Gewohnheit an das nur ungefähr Angenommene nachgab; jederzeit wird jedoch der Unterschied der grossen und kleinen Terz beachtet, indem die erstere als Ausdrucksmittel einer durchaus harmonischen, heiteren, die letztere als das einer getrübten, schmerzlich bewegten Stimmung angewendet wird. Den Grund hiervon werde ich im nächsten Vortrage nennen. — So stellt

sich in Haydn's »Jahreszeiten« das:  des Cho-

res dem:  gegenüber, als er in Hannchens:

»Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« bald in freudiger, bald in ärgerlich-aufgeregter Weise seinen Antheil kund giebt.



Wenn hiervon Ausnahmen eintreten, so liegt eine ganz besondere Charakteristik zum Grunde, wie z. B. in dem Weinchore aus demselben Werk, als die Fröhlichkeit zuletzt in Ausgelassenheit übergeht, und bei dem:

*Allegro molto.*

Juch-he, juchhe, juh aus vollem Halse schrei'n.

die Stimmen sich überbieten, wie auch mit dem »Schrei'n« das rechte Maass vergessen oder nicht mehr finden. Ohnehin kommt es auch immer auf die grössere oder geringere Kraftanstrengung der Stimme bei dem Erreichen dieser Intervalle an. Bisher sind diese nur in ihrer Wirkung als wesentliche Töne betrachtet worden. Sie gewinnen aber auch als unwesentliche eine charakteristische Bedeutung und besonders dadurch, dass z. B. bei Melismen die Reihe der Dreiklangsintervalle nicht ohne Störung des melodischen Flusses unterbrochen werden kann, und in einer solchen Reihe sich stets die volle Harmonie der Seele widerspiegelt. So kommt die Schlusswendung des bekannten Weihnachtsliedes: »Stille Nacht«

*p* Schlaf in himm-li-scher Ruh'!

nur durch die Einschiegung der unwesentlichen Töne zu ihrer vollen Wirkung; mit der Umgehung derselben:

würde sie, wenn auch nicht Alles, doch viel davon einbüßen.



Während der Dreiklang in dem Gebiete von Tönen der nächsten Verwandtschaftsgrade bleibt, beschreitet die Leiter auch das der ferneren Verwandtschaftsgrade. Die zwang- und mühelose Bewegung in dem kleinen Kreise des Nächstzueinandergehörigen verwandelt sich in eine rücksichtvollere, vorsichtigere und unter Umständen auch angestrenftere bei der Ausdehnung desselben. — Wenn nun auch die einzelnen Intervallenschritte aus dem oben angegebenen Grunde nicht immer einen speziellen Ausdruck haben, so geht dieser doch aus dem Verhältniss hervor, in welchem vornämlich die grosse oder kleine Terz und Sexte zum Grundtone stehen, und auch die Richtung der Bewegung hat Einfluss darauf.

Zum öftern hat man versucht, den verschiedenen Tonarten, wie sie aus den Leitern sich ergeben, einen bestimmten Charakter beizulegen. So bezeichnet Schubart, der bekannte Dichter, welcher auf Hohen-Asperg gefangen sass, in seiner Aesthetik *C*dur als die Tonart der Unschuld, Einfalt und heroischen Grösse; *A*moll als die der frommen Weiblichkeit; *F*dur als die der Tüchtigkeit, Manneskraft, Ruhe, Heiterkeit; *D*moll als die der Schwermuth, des dumpfen Brütens, der Leidenschaftlichkeit u. s. w., und Adamus de Fulda charakterisirt in seiner im 15. Jahrhundert erschienenen »musica« die alten Kirchentonarten nach den lateinischen Versen:

Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus,  
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.

Quintum da laetis, sextum pietate probatis.

Septimus est juvenum, sed postremus sapientum;

indem also die dorische Tonart nebst der hypodorischen traurigen, die phrygische zornigen, die hypophrygische schmeichelnden, die lydische frohen, die hypolydische frommen, die mixolydische jugendlich frohen, und die hypomixolydische ernst-weisen Inhalts seien. Doch mögen beide in ihren Annahmen wohl etwas zu weit gegangen sein. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass dem Componisten bei der Wahl einer Tonart für ein bestimmtes Ton-



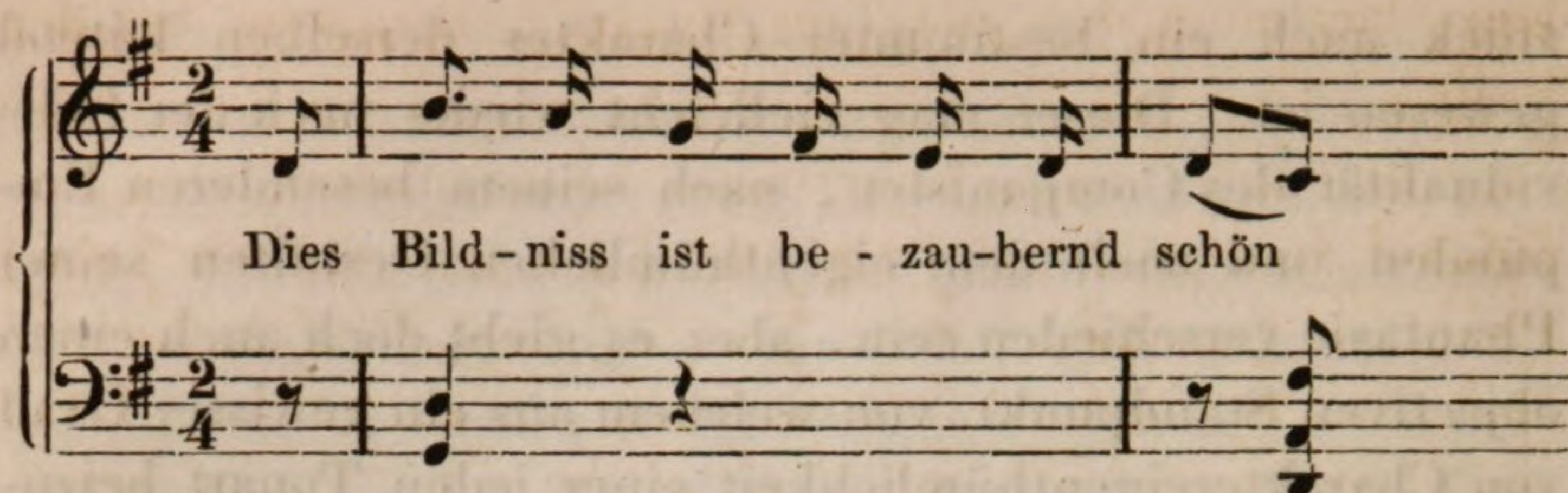
stück auch ein bestimmter Charakter derselben leitend gewesen ist. Dieser mag vielleicht wieder nach der Individualität des Componisten, nach seinem besonderen Empfinden und nach dem eigenthümlichen Gestalten seiner Phantasie verschieden sein, aber es giebt doch auch einen objectiven Standpunkt, von welchem aus ein gewisser Grad von Charaktereigenthümlichkeit einer jeden Tonart beizulegen ist. Dieser tritt dadurch hervor, dass schon bei der verschiedenen Höhe oder Tiefe der Stimme die Lage der charakteristischen Intervalle — der Terz, der Sexte und des Leittons — mit dem Wechsel des Grundtons eine andere sein muss, und theils hierdurch, theils durch die grössere oder geringere Anstrengung des Organs, diese Tonhöhen anzugeben, auch eine andere Wirkung entsteht. Nicht die Festsetzung eines Kammertons ist es also, sondern die Beziehung der Intervalle zu einem der Phantasie des Componisten oder des Hörers vorschwebenden Grundtone, welche der gewählten und den sich ihr nach dem angenommenen Verhältniss anreihenden Tonarten ihren bestimmten Charakter verleiht. Bei Instrumenten tritt die leichtere oder schwierigere Spielart, der offene oder gedeckte Ton u. dgl. ebenfalls bestimmend hinzu. Nach der gleichschwebenden Temperatur der Töne und dem Schwanken der Höhe des Kammertons zu verschiedenen Zeiten würde freilich z. B. die Arie des Tamino aus der »Zauberflöte«:

*Larghetto.*

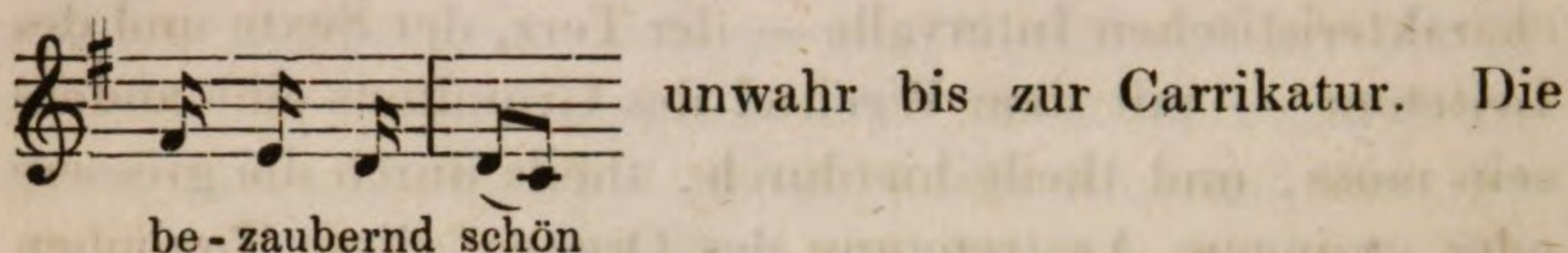
Dies Bild - niss ist be - zau-bernd schön

welche Mozart in *Es*dur componirt hat, auch einen Ton höher oder tiefer bei unserer Vorstellung der ursprünglichen Tonart von ähnlicher Wirkung sein; aber es giebt doch auch hier eine Grenze, und wird diese überschritten, wie z. B. in der Transposition der Arie nach *G*dur:





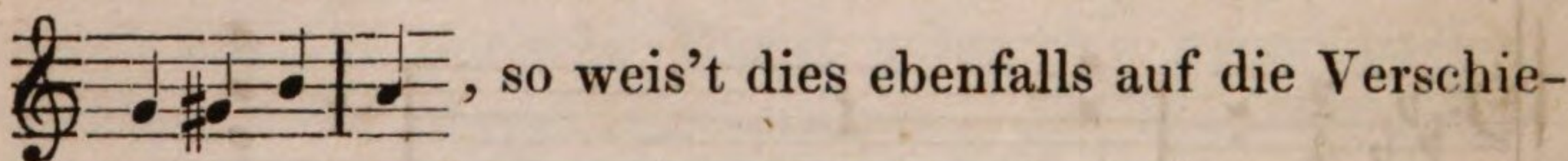
so wird dieselbe Stelle zufolge des ganz verschiedenen Charakters der tiefen Töne des Tenors bei den Worten:



alten Kirchentonarten aber, von denen eine jede ihren eigenthümlichen Modulationsgang hat, weichen dem Charakter nach mehr von einander ab. Ausserdem sind es gerade die vorhergenannten charakteristischen Intervalle, welche ein gefühl- und phantasievoller Sänger von der gewöhnlichen Temperatur der Töne abweichend singt. Der Ton *as* z. B. wird als kleine Septime von *b* und mehr noch als kleine None von *g* etwas tiefer, der Ton *gis* dagegen als Leiteton von *a* höher genommen, wenngleich nach der mathematischen Berechnung das Gegentheil der Fall sein sollte. *As* erhält dadurch eine dunklere, trübere, *gis* eine hellere, heitere Tonfarbe. Wenn nun auf solche Weise

derselbe Ton in *C* moll unter dem Namen *as*:

anders klingt und wirkt, als unter dem Namen *gis* in *A* moll:



denheit des Charakters der Tonarten hin.

In der stufenweisen Tonfolge der Leiter wird der Phantasie ein Bild des allmäligen Hinauf- und Hinabsteigens gegeben. Dies tritt besonders dann hervor, wenn die einzelnen Töne als wesentliche behandelt sind, wie z. B. in



dem »lacrimosa dies illa« aus Mozart's »Requiem« bei der Stelle:

*Larghetto.*  
*p*

qua re - sur - get ex fa - vil - la

*cresc.*

ju - di - can - dus ho - mo re - us.

*cresc.* *f*

Der Sopran führt die Melodie und besonders das leitermässige Aufsteigen derselben versinnbildlicht das Auferstehen der Todten. Von der diatonischen Leiter überträgt sich dies zuletzt auf die chromatische. Letzterer wird hier durch die Höhe und durch das *crescendo* der ihr sonst eigenthümliche Charakter des Weichlichen und Leidenschaftlichen genommen. In dem »Sanctus« der *H* moll-Messe von Seb. Bach ist dagegen bei der Stelle:

*Maëstoso.*

1. 2. Sopr.

1. 2. Alt.

Sanc - tus,

Ten.

Bass.

Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,





*Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,*  
 die Melodie dem Bass gegeben. Das allmälige Zurückweichen desselben in die Tiefe malt die heilige Scheu, mit welcher der Sänger dem Thron des Ewigen naht. Um auf die Bedeutung des Hinabsteigens auch noch durch das Wort speziell hinzuweisen, sei aus demselben Werke die Stelle des »descendit de coelis« \*) aus dem Duett: »Et in unum Deum« angeführt:



Durch ein schnelleres Tempo, in welchem die Töne ausser dem Grundton oder den charakteristischen meistens als unwesentliche erscheinen, wird die Leiter ein Bild des stürmend Dahineilenden, sei es in der äussern Natur, wie z. B. in der ersten Scene von Gluck's »Iphigenie in Tauris«:



, in welcher so das

Toben des Meeres und das Zucken des Blitzes gemalt wird,

\*) Er stieg vom Himmel hernieder.



sei es in der menschlichen Seele, wie in der letzten Scene aus desselben Meisters »Armide«:



woselbst sogar durch das Auf- und Abwogen der Leiter das Gefühl der Rache zum Ausdruck kommt. Oft wird sie aber, wie auch die schnelle Accordbrechung, nur ein Bild des Glänzenden, Prachtvollen. Und dass für einen solchen Fall die Durleiter, wie für die vorige die Mollleiter geeigneter ist, liegt in der Natur der Sache.

Der Charakter des Vorwärtstrebens in der aufsteigenden und des Zurücktretens, Nachlassens in der absteigenden leitermässigen Tonreihe tritt in grösserem Maassstabe bei der Anlage eines ganzen Satzes in der klimaktischen oder antiklimaktischen Gestaltung seiner Glieder hervor. So gelangt das Duett: »Fuggi, crudele« aus »Don Juan« in seinem letzten Theil durch eine klimaktische Anlage erst zu voller Wirkung:

*Allegro.* *cresc.* *f*

The musical score is for an Allegro piece. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music is marked with a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic. The melody is marked with a forte (f) dynamic. The music features a series of ascending and descending eighth and sixteenth notes, creating a sense of movement and tension.

Che giu - ra - men - to, oh De - i,  
Vernehmt den Schwur, o Götter,

che bar - ba - ro mo - men - to.  
seid Trö - ster, seid Er - ret - ter.

*fp*







versinnbildlicht sich dagegen in antiklimaktischer Weise das sanfte Herabsteigen der klagenden Seraphim.

Darin, dass ein Satz nach dem Aufschwung, den er zu Anfang genommen hat, sich zum Schlusse hin wieder herabsenkt, spricht sich übrigens meistens nur die durch die Natur der Bewegung gebotene Hebung und Senkung des sogenannten Auf- und Abgesanges aus, nicht immer etwas besonders Charakteristisches.

Auch kann durch Einführung der Septime oder None, wie dies häufig bei der Wendung der Melodie zur Dominante vorkommt, die Hinabbewegung als Auflösung derselben veranlasst sein. So z. B. in Micah's Recitativ aus »Samson«:

den nicht Mannes Kraft, nicht wilder Thiere Wuth je überwand?

indem der sich steigernde Ausdruck in der Frage nach einer Lösung drängt. Oder in Pamina's Arie aus der »Zauberflöte«:

*Andante.*

so wird Ruhe, so wird Ruh' im Tode sein.

Die sich hier bis zum heftigen Verlangen nach Wiedervereinigung mit dem Geliebten steigernde Sehnsucht sieht ihre Ruhe erst im Tode, und so sinkt die Melodie, nach-



dem sie eine leidenschaftliche Höhe erreicht hat, wieder in die Tiefe hinab.

Wir sehen, wie die Lebendigkeit, welche durch Aufnahme der Dominante in die Tonreihe herbeigeführt ist, in dieser Weise zu ihrem Höhenpunkte gelangt, und sich auch die accordische Tonfolge mit der leitermässigen verbindet.

Die Richtung der Melodiebewegung kann aber auch eine schweifende sein, indem sie sich bald zur Höhe, bald zur Tiefe wendet, und wie diese schon in einem Gliede charakteristisch auftritt, zeigt z. B. der Anfang der Arie des Max aus Weber's »Freischütz«:

*Moderato.*

Durch die Wä - der, durch die Au - en

Die falsche Scansion der zweiten Silbe von »Wäld er« findet darin ihre Erklärung, dass der Componist das Herumschweifen des Waidmanns in Berg und Thal charakteristisch andeuten wollte. Dass gerade eine so unbedeutende Silbe zu solcher Bedeutung erhoben ist, gehört indessen nicht zur Schönheit der Melodie.

Selbst in den verschiedenen melodischen Schlüssen spricht sich Charakteristik aus. Die männlichen erhalten durch den Grundton die vollste Bestimmtheit. Die Quinte giebt ihnen jedoch etwas Unbestimmtes. Die Stimme des Commendators im »Don Juan«:

*Adagio.*

gön - ne Ru - he den Tod - ten.

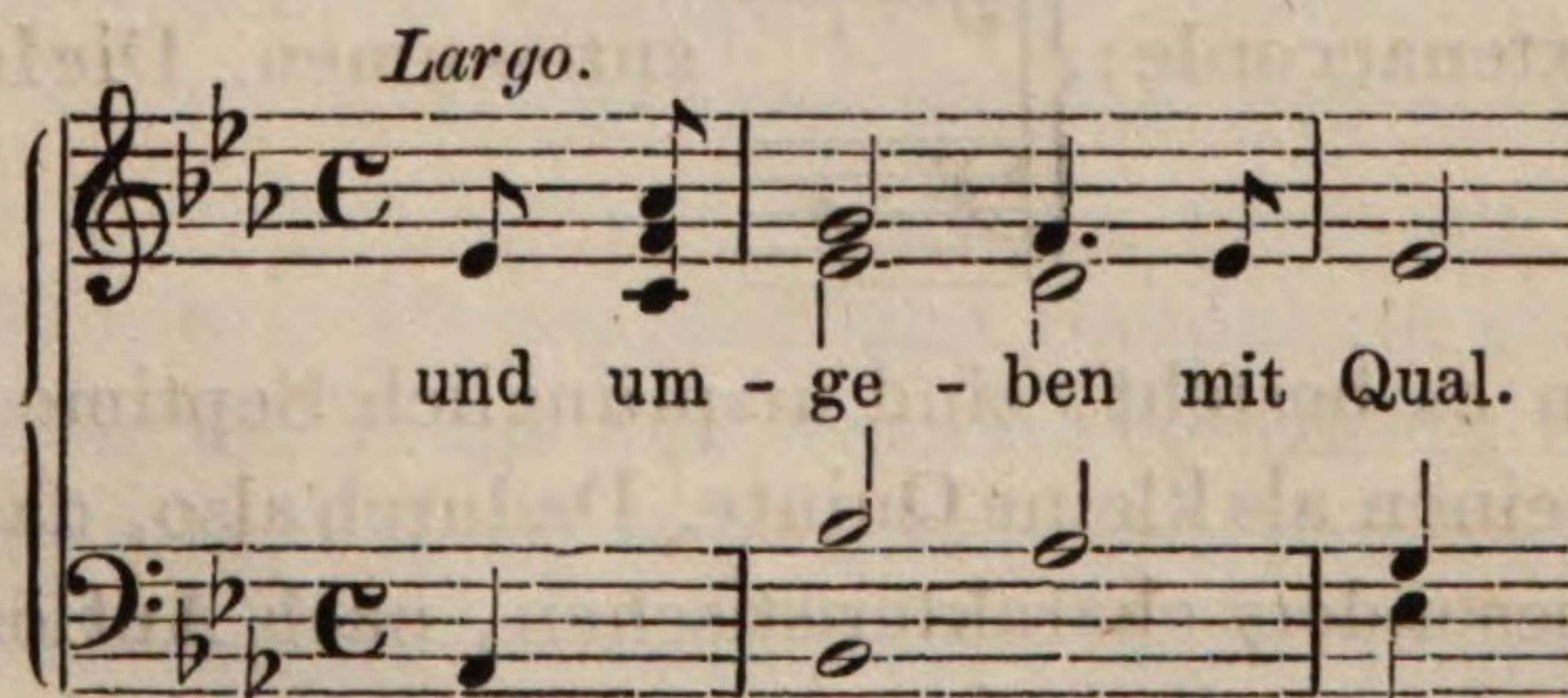


kommt dadurch zu ihrem geisterhaften Ausdruck. Durch die Terz macht sich zwar der Charakter der Moll- oder Durtonart besonders geltend; ganz befriedigend wirkt sie indessen nicht. Das Volkslied: »So viel Stern' am Himmel stehen« schliesst damit:



Es ist immer noch ein Hauch von Sehnsucht, welcher dabei der Seele des Hörenden bleibt.

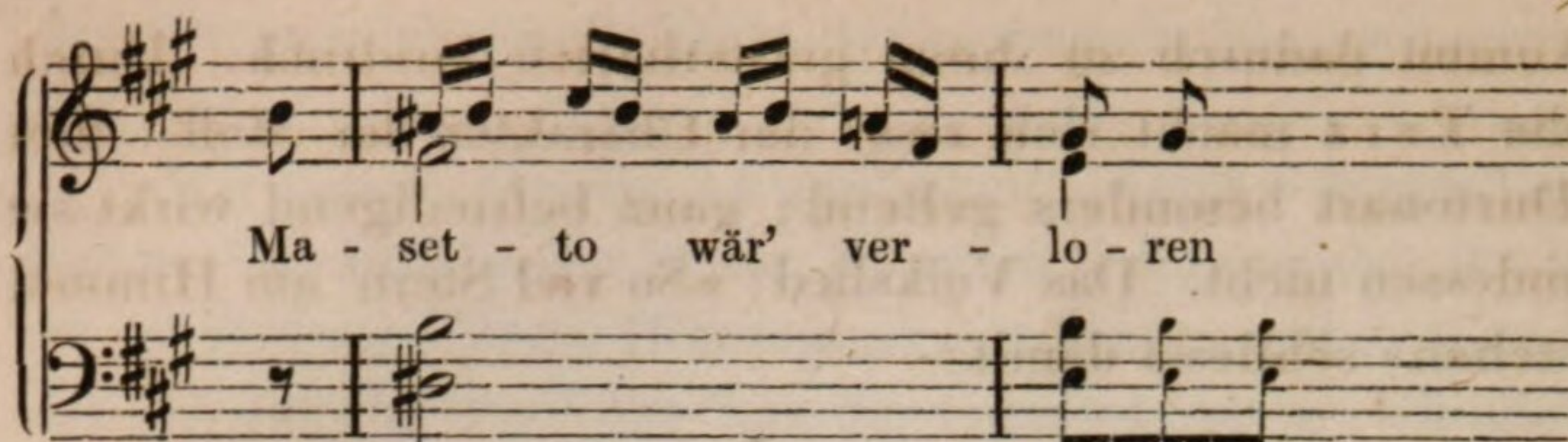
Der weibliche Schluss hat dadurch, dass er mindestens aus zweien, öfter aber auch aus mehreren Zeiten besteht, etwas Schmiegsames, ja eine gewisse Beweglichkeit, die sich um so bemerkbarer macht, je schneller die Zeiten aufeinander folgen. Hierdurch bekommt er den Ausdruck theils von Unruhe, theils von Weichheit, theils von Grazie etc., und dieser steigert sich von der Wiederholung eines und desselben Tones über die Verbindung von Dreiklangs- oder Septimenaccords-Intervallen bis zu den verschiedenen Vorhalten. Und wie mit den Schlüssen, so ist es auch mit den Halbschlüssen. Auch dadurch, dass der Schlusston, sei es syllabisch, sei es melismatisch, anticipirt wird, erhält er eine gewisse Weichheit und Innigkeit, wie z. B. in Händel's Arie aus dem »Messias«: »Er ward verschmäht«:



Den höchsten Grad von Weichheit giebt ihm das Portament.

Zerlina's Erwiderung in dem Duett: »Reich mir die Hand, mein Leben«:

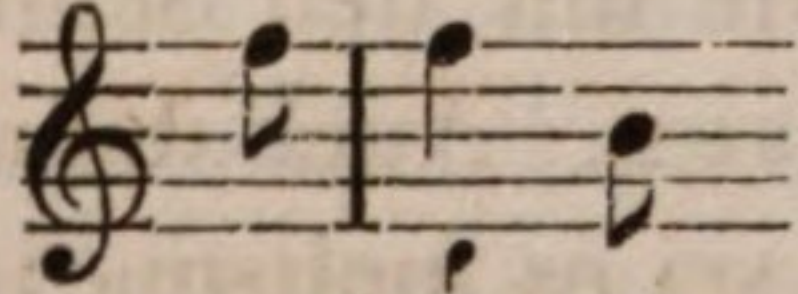




erhält durch den Schluss etwas besorgt oder zaghaft Unruhiges, während in dem Schlusse von Don Juan's vorhergehendem :



etwas Graziös - Fragendes liegt. Es würde zu weit führen, jeden einzelnen Fall besonders zu besprechen; doch dürfte es nicht unangemessen sein, auf den Ausdruck der verschiedenen Schlüsse an einem Beispiele, wie z. B. an dem Anfange des Recitativs zwischen Donna Anna und Ottavio: »Welch ein Schicksal! Entsetzlich!« aufmerksam zu machen.

Das  der Donna Anna ist dem Terz-  
Ent-setz-lich (son morta!)

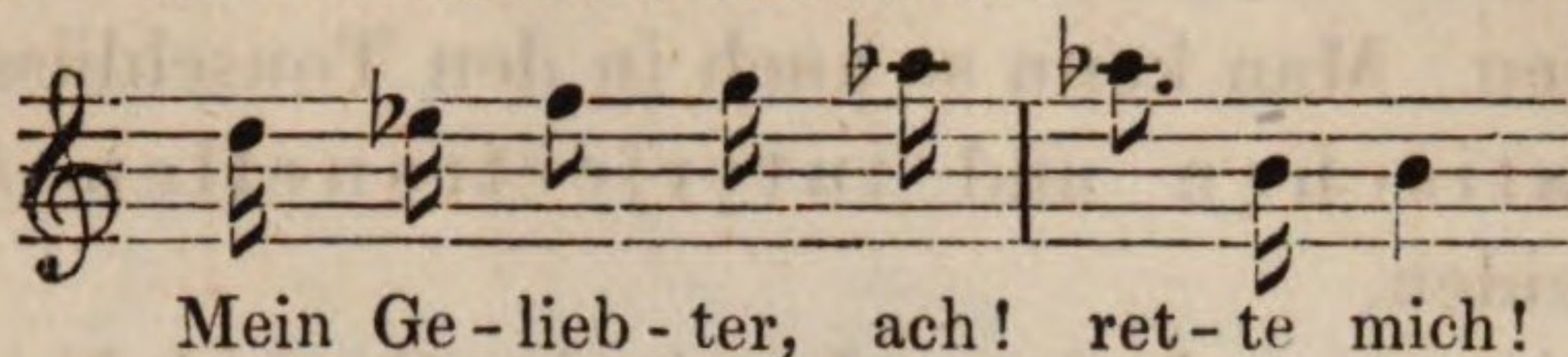
Quart-Sextenaccorde:  entnommen. Die Intervalle,

aus denen es besteht, sind ursprünglich Septime und Terz und erscheinen als kleine Quinte. Dadurch also, dass es diese beiden, besonders charakteristischen, nach Auflösung verlangenden Intervalle aufgenommen hat, ist ein hoher Grad ihrer Unruhe ausgedrückt.

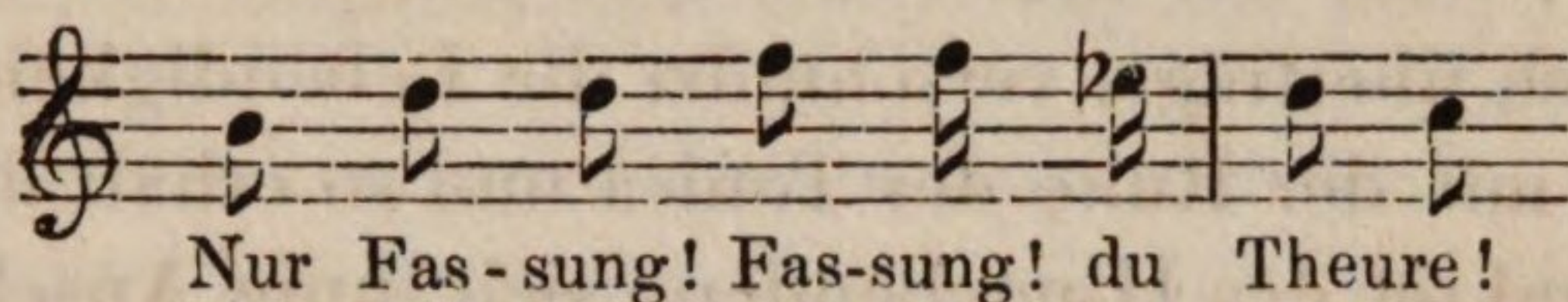
 fragt  
Was erschreckt dich?



Ottavio bang bewegt; dies spricht sich in der unbestimmten Quinte und der ihr vorausgehenden in Moll umgewandelten Sexte aus. Donna Anna's Antwort:



ist nur eine Steigerung ihres ersten Ausrufs. Die verminderte Septime im Schlusse deutet auf die Unruhe, die jetzt einen noch höheren Grad erreicht hat. In dem Schlusse bei der Erwiederung Ottavio's:



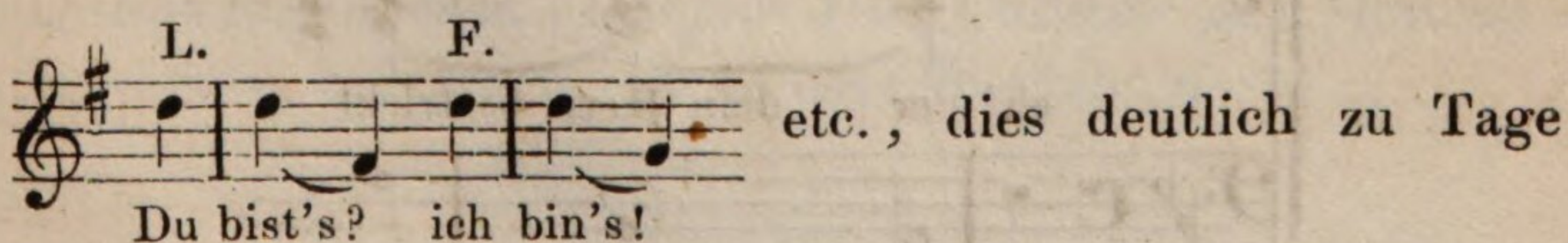
liegt dagegen eine durch das Moll in den Schmerz eingehende sanfte Beruhigung. Anna's wiederholte Ausrufe:



Steigerungen ihres Affectes, bis sie endlich mit dem hef-



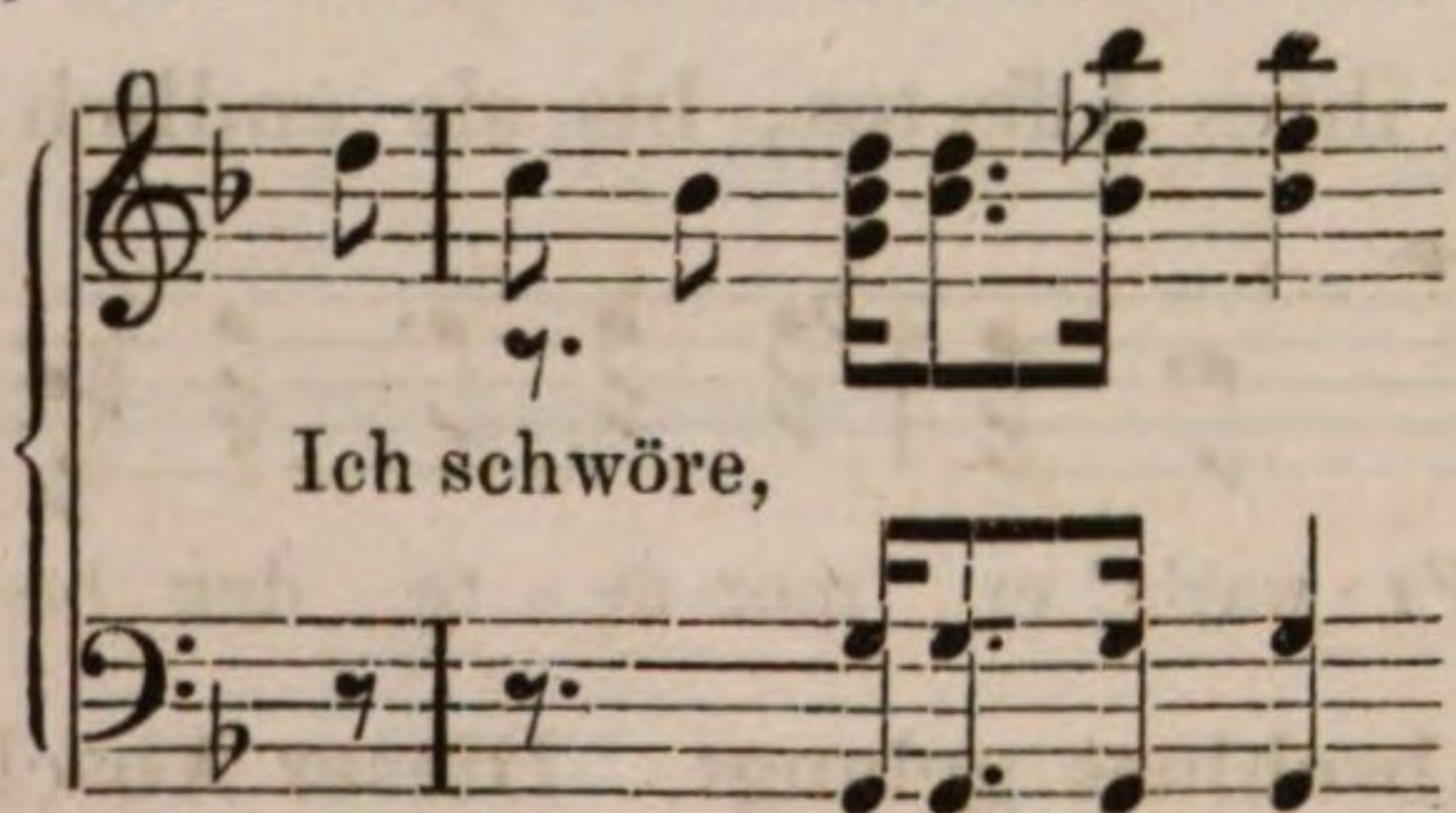
zum vollen Abschluss gelangt. Dieser Abschluss, welcher sich sehr häufig in Recitativen ähnlich gebraucht findet, hat seinen Grundton auf der Anfangs-, nicht auf der Endsilbe des Wortes. Wenngleich nun Dominante und Tonica sich ungefähr wie Frage und Antwort verhalten, und z. B. in den Schlüssen, wie sie sich in Leonoren's und Florestan's Duett aus »Fidelio«: »O namenlose Freude« finden:





tritt, so nimmt das Recitativ hier doch die Eigenthümlichkeit der Sprache auf, wie diese, bei dem Schlusse eines Satzes zum öftern noch unter den Grundton der Rede hinabzusteigen. Man kann so auch in den Tonschlüssen einen grammatischen und interjectionellen Ausdruck unterscheiden.

Der letztere tritt besonders in den Secund-Vorhalten hervor. Indem hier, wie es meistens der Fall ist, der dem Tonica-Dreiklange angehörige Schlussston durch ein Intervall des Dominantenaccordes in der Weise aufgehalten wird, dass die ihm sonst zukommende Betonung auf diesen sich überträgt, verschmilzt die Lebendigkeit der Dominante mit der Ruhe der Tonica und so erhält das Ganze den Charakter des Hingebenden, sich innig Anschmiegenden. Sobald jedoch die Unterdominante in solcher Weise der Tonica voraufliegt, so wird der ihr eigenthümliche Charakter des Ernstes durch die Verbindung mit der letzteren gemildert. In beiden Fällen unterscheidet sich wieder der Vorhalt von oben, der sich senkende, von dem von unten, dem steigenden. Während der Vorhalt von oben der ersten Art, wie z. B. in dem Recitativ des Ottavio aus

»Don Juan«:  Ich schwöre, die tiefe Be-

wegung der Seele, verbunden mit der sicheren Ruhe des Ritters ausspricht, so hat der der zweiten Art, wie z. B. in dem Quartett: »Fliehe des Heuchlers glattes Wort« aus demselben Werke:

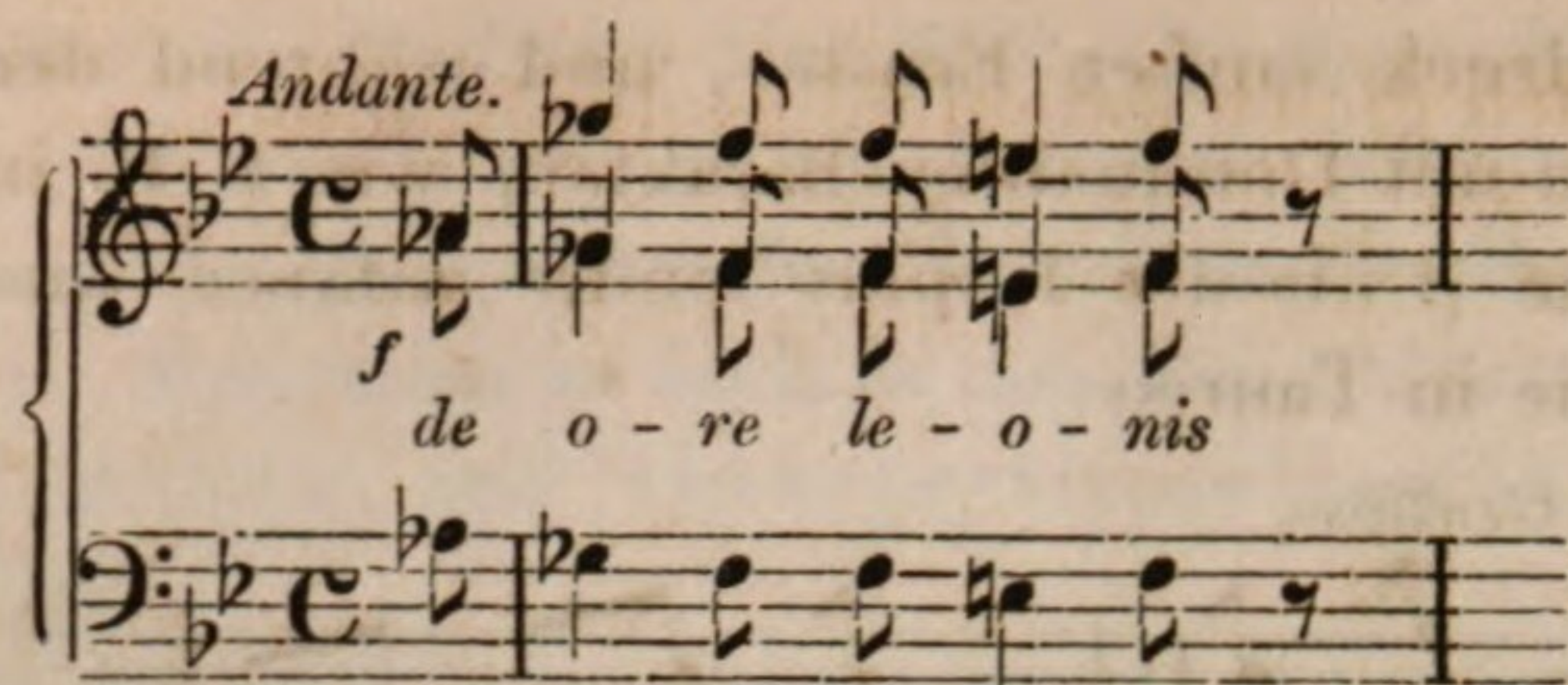
*Andante.* D. Elvira.  eh' er dein Herz bestriekt



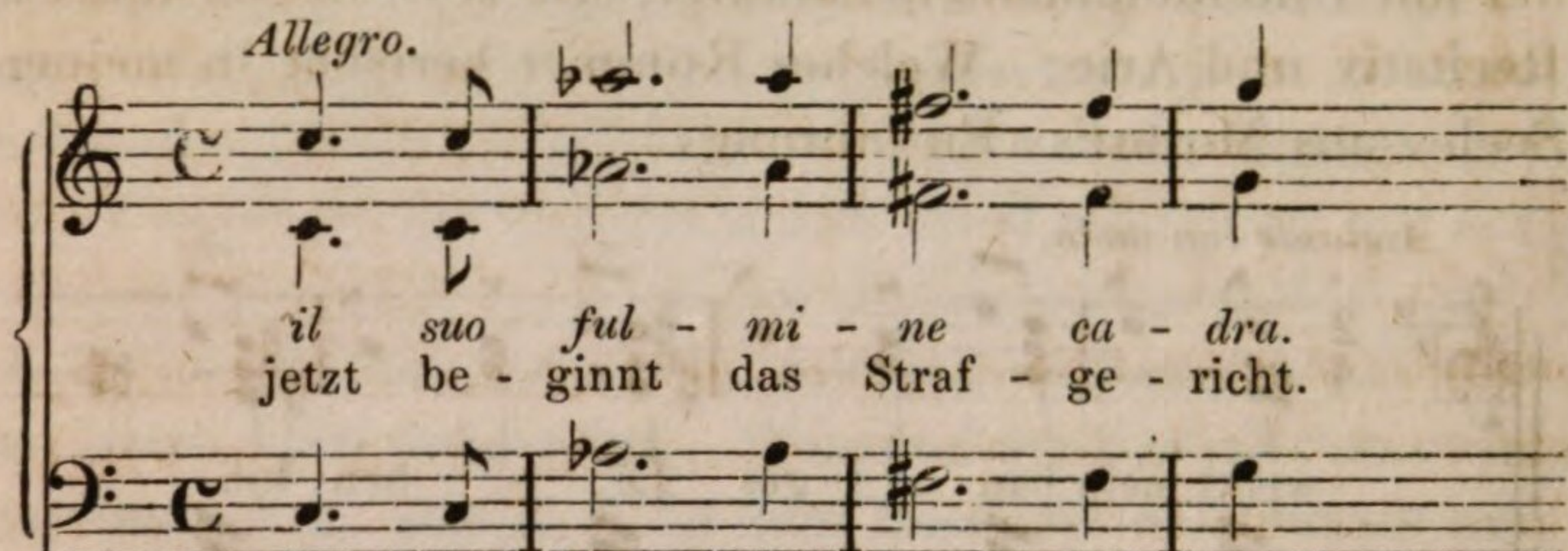
den Ausdruck sanften Ernstes, und während der Vorhalt von unten mit Dominantencharakter, wie z. B. in des Py-lades Arie (Unis des la plus tendre enfance) aus Gluck's »Iphigenie in Tauris«:



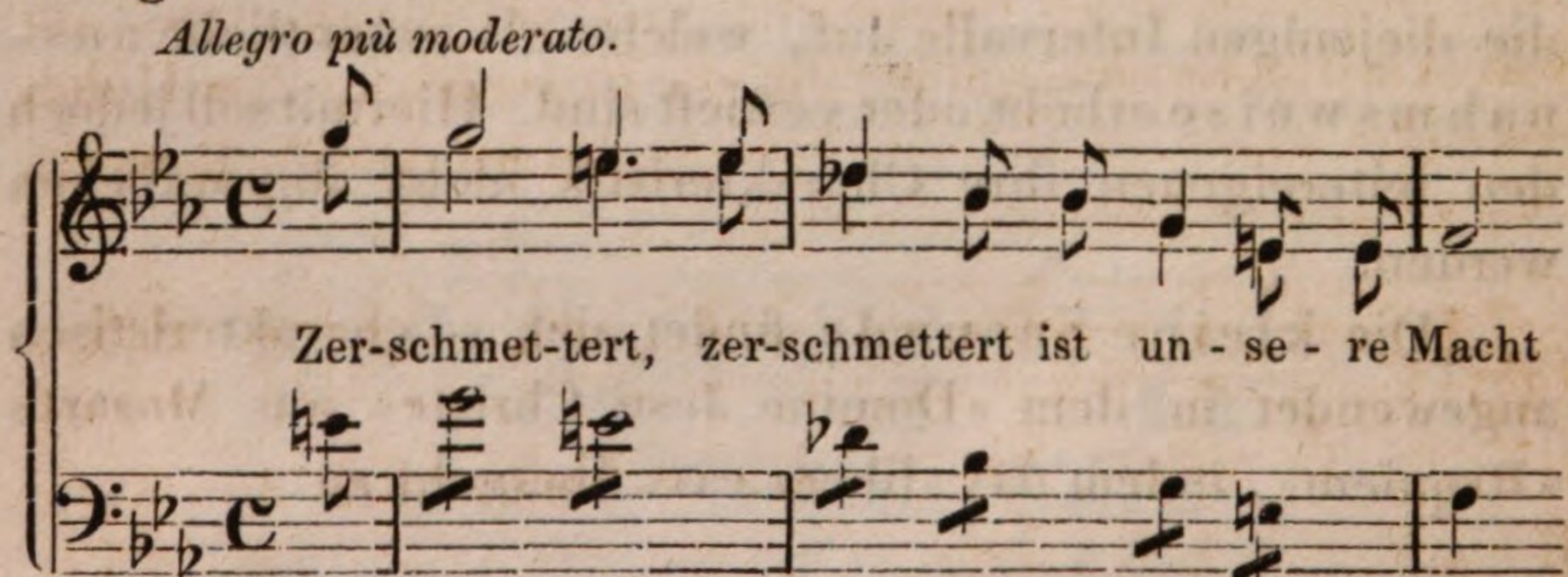




um den Eindruck der Schreckensgestalt des Löwen zu schildern, vor dessen Rachen Schutz zu finden das Gebet der bangenden Seele ist. Von dem Grundton (*b*) betrachtet, ist es die kleine Sexte, in Verbindung mit der Quinte, welche auf die Molltonart hinweis't, und deshalb diese Wirkung hervorbringt. Aehnlich wirkt in dem ersten Finale des »Don Juan« die Stelle:



indem sich das *a* in *as* vertieft, und eine verminderte Terz sich zwischen dasselbe und die kleine Secunde schiebt. Es kommt dadurch die heftige Drohung, welche in dem Text ausgesprochen ist, zum charakteristischen Ausdruck. Die übermässige Secunde, wie sie sich z. B. im letzten Finale der »Zauberflöte«, bei dem Sturze des Reiches der Königin der Nacht, findet:



drückt leidenschaftlichen Schmerz aus.



In den gleich darauf folgenden Takten:

wir al - le ge - stür - zet in e - wi - ge Nacht

wird die verminderte Terz Ausdruck des Grausens.

Die übermässige Quarte in dem Terzett aus derselben Oper: »Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?«

*Andante moderato.*

Pamina.  
Dein war - ten tödt - li - che Ge - fah - ren

zeichnet das Ausserordentliche der Gefahr, in welche Pamina sich den Geliebten begeben sieht. In dem 2. Finale dient dasselbe Intervall:

*Andante.*

Pamina.  
als durch Lie - - bes-gram ver - der-ben,

dem Ausdrucke des schmerzlichen Entsagens. Zur Höhe gewendet findet es sich bei Händel in der Arie Samson's: »Nacht ist's umher« bei der Stelle:

*Larghetto.*  
O schönes Licht

den Schmerz um die Ent-



behrung des Augenlichtes in dem heissen Verlangen danach zu schildern.

Elvira's Ausruf im Sextett aus »Don Juan«:

Anna. Zerl.  
Ott. Mas.

Er - bar - men! Nein!

*Andante.*

wird durch die verminderte Quinte zum mitleidsvollen Flehen umgewandelt.

Der grossen Sexte bedient sich Graun in seinem »Tod Jesu« bei der Stelle, als Petrus den Herrn verleugnet hat:

Wie tief bist du von dei-nem E - delmuth ge - fal - len?

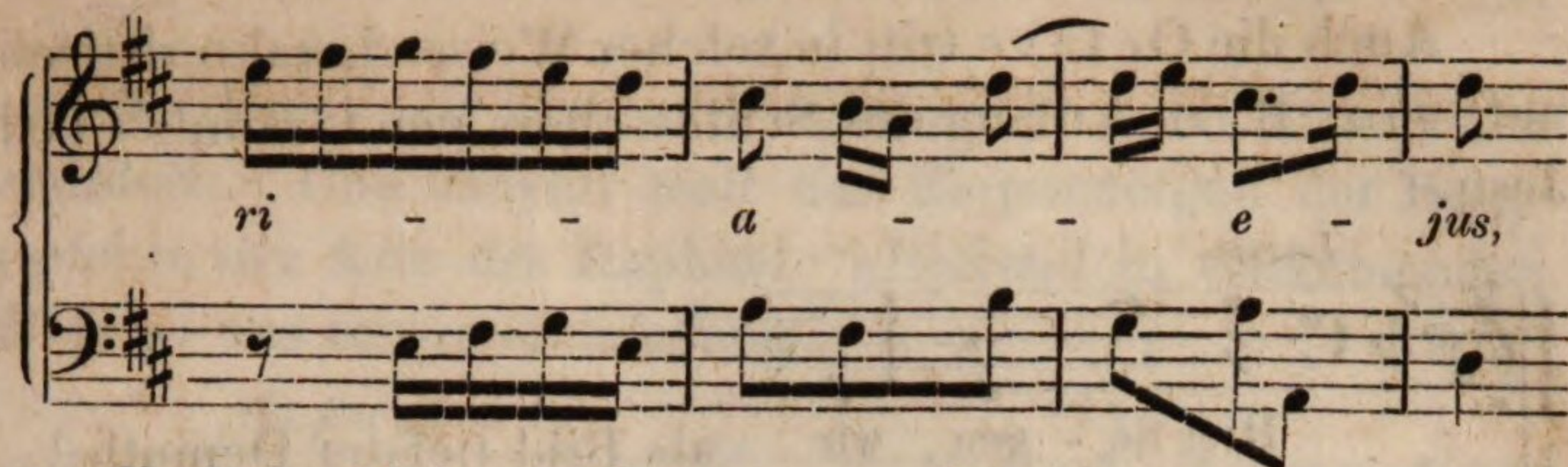
um damit den Schmerz in seinem Fall zu bezeichnen, und Seb. Bach derselben, nach der Höhe gewendet, in seiner *H-moll-Messe* bei dem:

*Allegro.*

Tenor. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo-







um die hohe Majestät Gottes zu verkündigen.

Aehnlich findet sich auch die Septime angewendet. Die kleine z. B. in dem Duett aus »Don Juan«: »Herr Gouverneur, zu Pferde«, indem sich in Leporello's:

*Allegro.*



die Unterwürfigkeit in der peinlichsten Gestalt malt. Die verminderte in der ersten Scene der »Zauberflöte«, als das Ungethüm sich Tamino naht und dieser in den Hülferuf ausbricht:

*Allegro.*



Die grösse in der vorhererwähnten Arie Samson's:



um den Schmerz des Tiefgebeugten, der sein Augenlicht verloren hat, vor die Phantasie des Hörenden zu führen.



Auch die Octave tritt in solcher Weise charakteristisch auf; so z. B. zu Anfang des Schlusschors von Graun's »Tod Jesu«:

*Largo.*

Hier lie - gen wir als Bild tiefster Demuth.

Die None findet sich melodisch selten, und dann meistens aus der Brechung des Accords entstehend. In der Arie Pamina's: »Ach, ich fühl's, es ist verschwunden« aus der »Zauberflöte« entfaltet sich das Melisma:

*Andante.*

so wird Ruhe, so wird  
Ruh' im To - de sein bis zur kleinen None

hinauf, die schmerzlichste Sehnsucht nach dem Geliebten auszudrücken.

Noch weitere Intervallenschritte dienen in der Regel dem Bilde des Aussergewöhnlichen. So schreibt Mozart die grosse Decime in dem »tuba mirum« seines »Requiem«:

*Andante.*

Bass.  
co - get om - nes an - te thro - num



um den bis in die Gräber dringenden Ruf der Posaune zu schildern. Und Haydn malt das Emporsteigen der Berggipfel in der Arie des Raphael: »Rollend in schäumenden Wellen« aus seiner »Schöpfung«:

*Allegro assai.*

Bass.  
der Ber - ge Gi - pfel steigt em - por.

sogar durch eine Undecime.

Aber auch in allen diesen Fällen ist es nicht die strenge Abmessung der Grösse der Intervalle, sondern nur das annähernd ihnen entsprechende Maass von Höhe oder Tiefe, welche dieselben zum Ausdrucksmittel für den gerade vorkommenden Fall je nach der individuellen Besaitung des Componisten gemacht hat. Die hier gewählten Beispiele sollten überhaupt nur auf die charakteristische Verwendung der Intervalle, nicht auf eine auf's Genaueste zu bestimmende Norm bei derselben hinweisen. Wenn indessen auch zugegeben werden muss, dass die aufgeführten Intervalle dann und wann eine andere Deutung zulassen, wie z. B. die Seite ihrer komischen Wirkung fast ganz übergangen ist, so sind sie doch auch nicht als vereinzelte Erscheinungen anzusehen, die nur bei manchen Componisten und in ganz besondern Fällen vorkämen, sondern sie finden sich, in ähnlicher Weise gebraucht, bei den meisten namhaften Componisten in allen ähnlichen Fällen, und es würden für jeden derselben auch genugsam überzeugende Beläge gebracht worden sein, wenn das diesen Vorträgen gebotene Maass es anders erlaubt hätte.

Der überhäufte Gebrauch von charakteristischen Intervallen macht übrigens eine Melodie schwülstig, wenigstens unruhig und schwer sangbar, und die besseren Componisten weichen nie ohne innere Nothwendigkeit von dem natürlichen Flusse derselben ab.



Eine andere Art der Charakteristik liegt in der Modulation der Melodie. Die sich aus dem Wesen der heutigen Musik als die natürlichste ergebende ist, wie bereits zum öftern bemerkt wurde, die nach der Dominante. Dem Charakter derselben gemäss spricht sich in ihr ein erhöhtes Leben aus und dies steigert sich mit der Modulation nach den ferneren Verwandtschaftsgraden, der Dominantendominante etc., in Molltonarten besonders nach der Durmediante, so dass mit dem Grade der Entfernung vom Grundton auch der Inhalt unruhiger und leidenschaftlicher wird. Nimmt die Modulation nun die entgegengesetzte Richtung nach der Unterdominante, so ist damit eine erhöhte Ruhe, ja Ernst und Zurückhaltung ausgesprochen. Die Arie aus Händel's »Messias«: »O du, die Wonne verkündet in Zion« wendet sich zum Schluss hin z. B. nach der Unterdominante:

*Andante.*

Die Herrlichkeit des Herrn

und in je hellerem Lichte vorher

das Strahlen der Herrlichkeit des Herrn gezeichnet worden ist, um so ernster, jedoch bei der Wahl der kleinen Septime



doch immer freundlich mild ist hier die Wirkung der Ruhe und des Friedens, die seine Erscheinung verheisst.

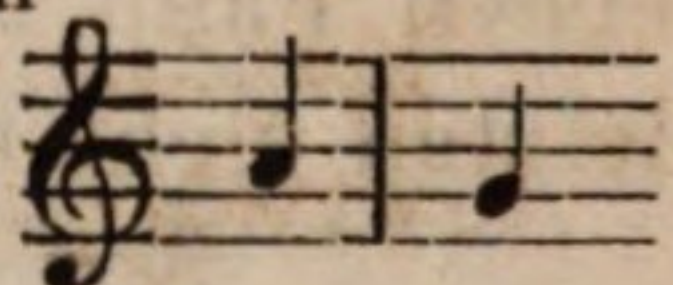
Die Chormelodie:



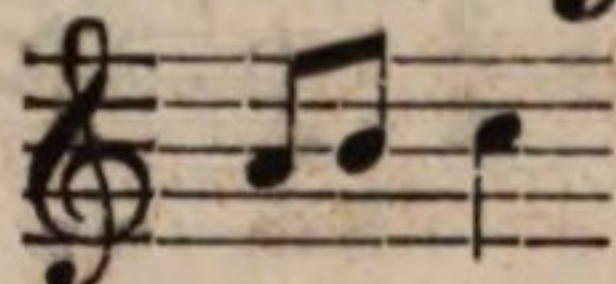
erhält durch ihre Wendung zur Unterdominante in der ersten Zeile den Charakter eines milden, heiligen Ernstes. Der eigenthümliche Modulationsgang, welchen die alten Kirchentonarten nehmen, giebt den Chorälen sogar manchmal etwas Düsteres und Strenges. So tritt z. B.:



in der dorischen Tonart durch die Wendung



nach der Unterdominante und die:



nach der

Molldominante als etwas Ungewöhnliches an uns heran und macht dadurch eine herbe Wirkung.

Sobald Melodien von der Aufrechterhaltung der Einheit einer Tonart abweichen, ist darin ebenfalls eine besondere Charakteristik derselben zu sehen. Wenn z. B.:



in G-moll beginnt,

und mit:



in B-dur schliesst,

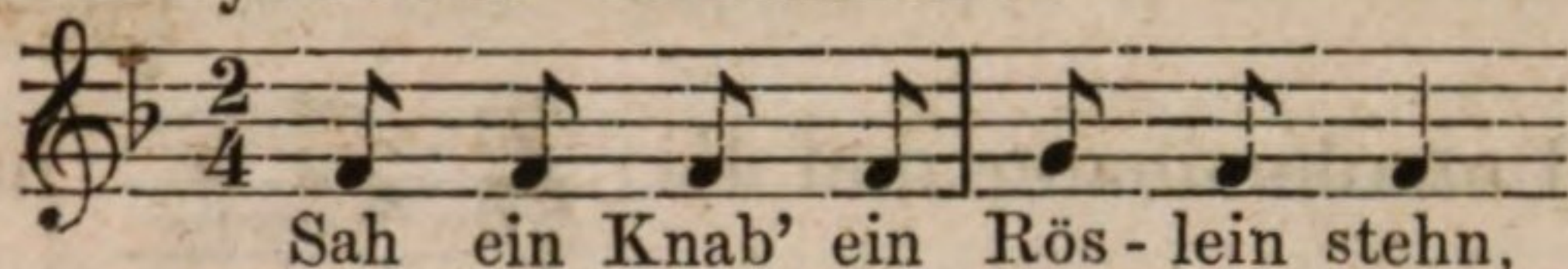
so erhält die sich meist in B-dur bewegende Melodie dadurch zu Anfang etwas Alterthümliches. Haydn's Jagdchor aus den »Jahreszeiten«: »Hört das laute Getön« bewegt sich anfangs in D-dur, modulirt dann nach Es-dur und schliesst in dieser Tonart. Durch die Modulation ist das Ausweichen des Hirsches in's Dickicht bezeichnet, und da er in diesem von den nacheilenden Jägern erlegt wird, die



Scene sich hiermit also geändert hat, so bleibt die Composition auch ferner in *Es*-dur.

In grösseren Compositionen dienen auch Folgesätze, Gegensätze, die Coda u. dgl. der Charakteristik. Ob diese indessen ein blosses Eingehen in den vorigen Satz, eine Erweiterung, eine Erwiederung oder Entgegnung desselben sei, kann allein aus dem Zusammenhange des ganzen Tonstückes ersehen werden.

Die Melodie mit Worten erhält ebenfalls dadurch einen eigenthümlichen Charakter, dass diese mehr declamatorisch, mit vorwiegender Bedeutung des logischen und prosodischen Accenten, oder mehr melismatisch, mit eingehender, ausdrucksvoller Tonwendung und Dehnung einzelner Silben auf mehrere Töne componirt sind. Im ersten Falle ist sie mehr episch oder dramatisch, im letzten mehr lyrisch. Reichardt's:



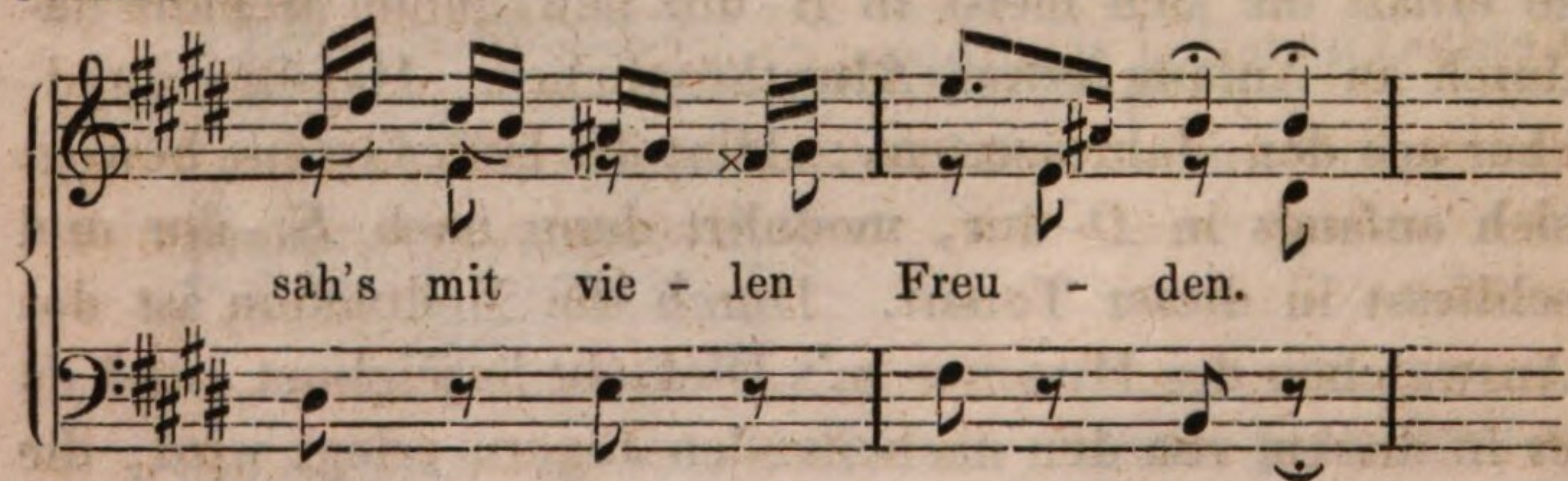
hat fast ganz epischen Charakter, während Schubert's Composition desselben Liedes:



schon in's Lyrische hinüberspielt, das hüpfende Herz des lustigen Knaben neckend, der das Röslein blühen sieht. In

Reichardt's Schlusswendung:  sah's mit vie-len Freuden

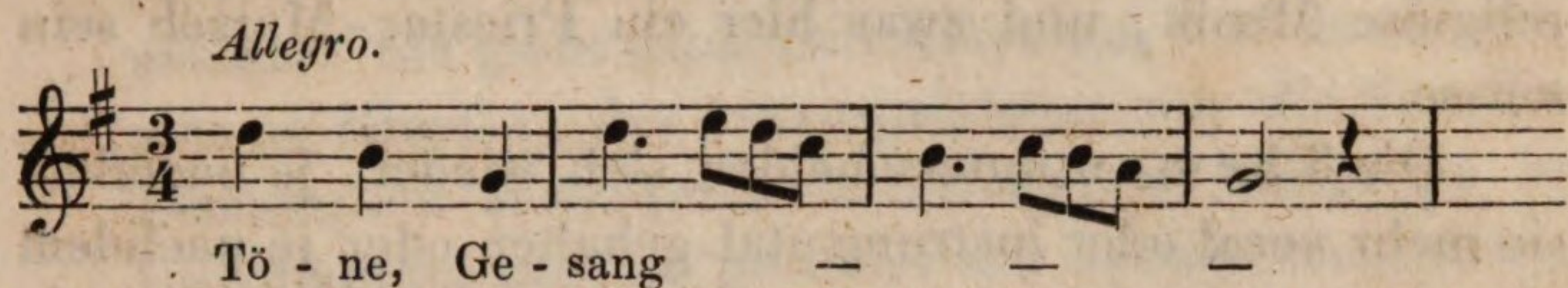
findet sich zwar mehr, als blos rhythmische Declamation, aber doch noch keine Lyrik. Bei Schubert geht dieselbe Stelle:



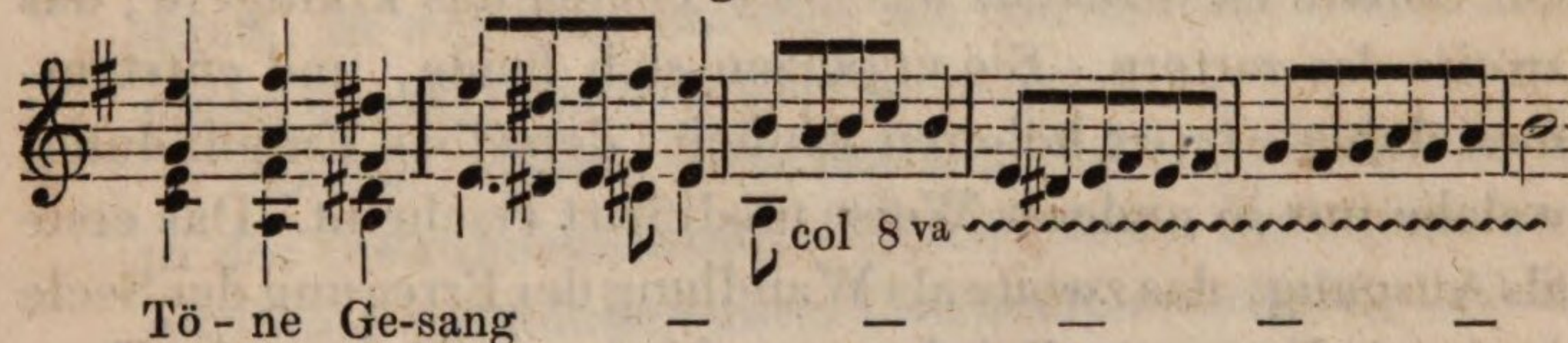


schon soweit in's Lyrische über, dass die Lust des Knaben durch melodische und modulatorische Steigerung fast bis zum Uebermuth gesteigert erscheint.

Je mehr sich die Melismen ausdehnen, desto mehr pflegt die Composition in den lyrischen Ausdruck der Worte einzugehen. In Händel's Chor der Philister: »Gott Dagon hat den Feind besiegt« aus seinem »Samson« ergehen sich die Stimmen z. B. bei der Stelle:



mehr aber noch bei der folgenden:



in einem Melisma, das die Freude am Gesange zum anschaulichsten Ausdrucke bringt.

Und von diesem melismatischen Gesange ist es wieder nur ein kleiner Schritt zur reinen Instrumentalmusik. Was sich die menschliche Stimme versagen muss, in solcher Weise weiter auszuführen, das übernehmen die Instrumente.

So entsteht die charakteristische Instrumentalmelodie, die, zu den Worten hinzutretend, durch diese, oder, für sich allein, ohne Worte, durch eine bestimmte Ueberschrift, oder, wenn diese fehlt, aus ihrer Totalwirkung nach Analogie der aus den angeführten Fällen sich ergebenden Tonbedeutung ihren Inhalt erkennen lässt.

Das den 2. Theil der »Zauberflöte« eröffnende Tonstück ist z. B. *Marcia* überschrieben. Hören wir nun dasselbe *sotto voce* vortragen:





so erhalten wir kein kriegerisches, sondern ein sanft-feierliches Bild und werden 'darauf hingeführt: dass es eine religiöse Musik, und zwar hier ein Priester-Marsch sein müsse.

Die Themen unterscheiden sich wieder, je nachdem sie mehr vocal oder instrumental gehalten oder je nachdem sie von energischer oder schmelzender Schönheit sind. In der Sonate ist meistens das erste Thema das kräftigere, das zweite das zartere. Sie ergänzen sich beide, und entstammen daher einer höheren Einheit: derselben Empfindung, welche nur in anderer Weise modifizirt erscheint. Das erste als Ausgang, das zweite als Wandlung der Erregung der Seele (s. den 6. Vortrag). Bei den verschiedenen Themen der Fuge ist dies auch der Fall, nur müssen sie entweder energisch oder schmelzend sein, damit in den strenger und abgeschlossener einheitlichen Charakter derselben nichts Widersprechendes komme: sie sind nur einfach Ursache oder Folge. In der Ausführung dieser Tonstücke giebt sich eine melodische Charakteristik ebenfalls dadurch kund, dass die Entwicklung eine klimaktische oder antiklimaktische sein kann. Die Führung der Stimme zur Höhe oder zur Tiefe, ihr längeres oder kürzeres Weilen in einer und derselben Tonlage, ihre Wiederkehr oder Nichtwiederkehr zu derselben, alles dies muss in Erwägung gezogen werden, wenn es sich um die Ergründung des Toninhaltes handelt.

Wie bereits im vorigen Vortrage bemerkt worden, ist die Charakteristik der Nationaltänze grossentheils eine rhythmische und bedarf daher hier keiner eingehenderen Besprechung.

Es kommt die Instrumentalmusik in sonst abgerundeten Formen bisweilen auf das Recitativ zurück. Dies



ist, wie z. B. in Seb. Bach's chromatischer Phantasie, in Beethoven's *D*-moll-Sonate (Op. 31) und 9. Sinfonie, in Mendelssohn's 5. Orgelsonate etc. zwar charakteristisch, aber keinesweges eine Steigerung in der Entwicklung der Instrumentalmusik. Denn diese soll ihrem Wesen nach das aussprechen, wofür die Sprache nicht ausreicht. Wählt sie nun die freie Declamationsform des Recitativs ohne Worte, so offenbart sich nur, dass sie nicht sagen kann, was sie sagen möchte. Sie giebt dann sich selbst auf, und da sie sich vergebens abmüht, das auszusprechen, was die Sprache mit Leichtigkeit auszusprechen vermag, so bringt sie immer Unvollkommenes, so geistvoll der Inhalt auch sein mag. Nur der Fall kann die Einführung des Recitativs rechtfertigen, in welchem dasselbe als conventionelles Ausdrucksmittel charakteristisch gebraucht wird.

Etwas Anderes ist es mit den Figuren und Passagen in der Instrumentalmusik. Diese dienen ihrer höheren Entwicklung und können unter Umständen auch charakteristisch wirken. Man hat hierbei zwischen denjenigen zu unterscheiden, die als Variirung der Cantilene dienen und denjenigen, welche selbstständig auftreten. Nicht immer, aber doch bisweilen, zeigt sich in den ersteren schon Charakteristik. Durchaus charakteristisch ist z. B. die Figuration des Chorales: »Christ unser Herr zum Jordan kam« von Seb. Bach;



In der anfangs dem Basse übergebenen Sechszehntheilfigur malt sich das Dahinrauschen des Flusses, in das sich das Auf- und Niederwogen der folgenden Achtelfigur mischt, und beides wird bei der Aufnahme des Cantus firmus vom Pedal beibehalten und höchst kunstvoll ausgeführt. Letzterer

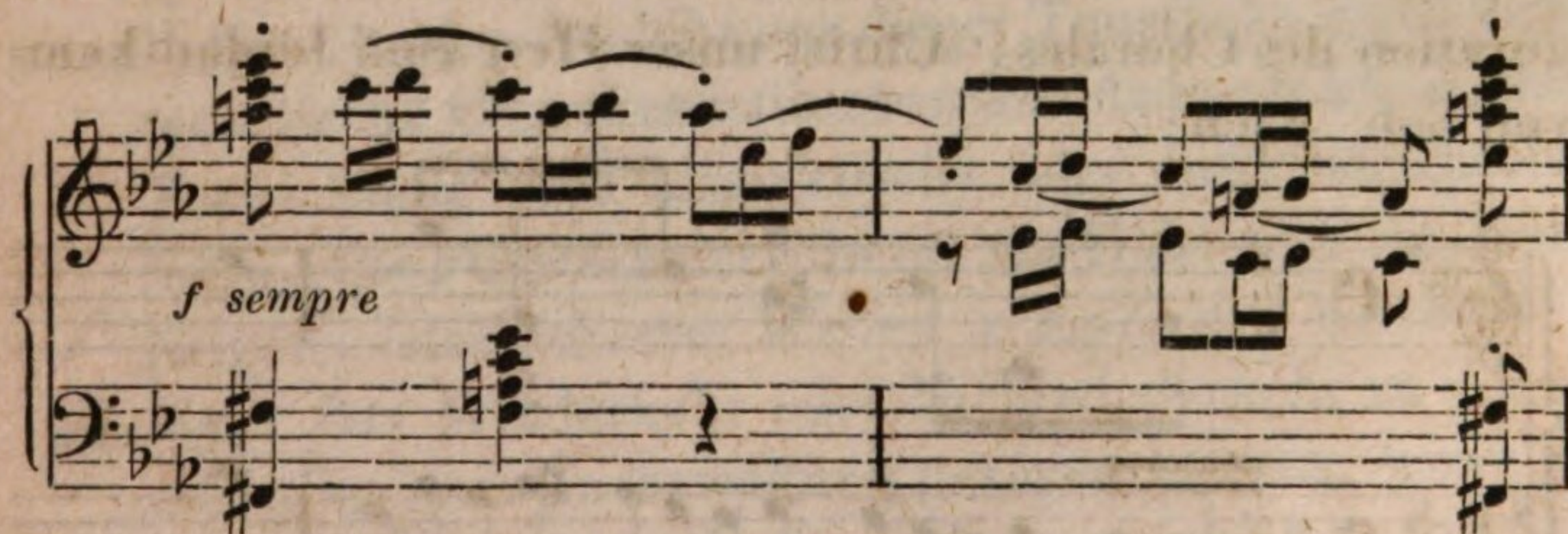


selbst ist nicht variirt; er ist es aber z. B. in: »Schmücke dich, o liebe Seele«:



indem hier nicht blos die Figuration, sondern auch die Verzierung zum charakteristischen Ausdruck gewählt wird, und zwar in einer Weise, die uns dem Ernste des Choraes gegenüber heute etwas spielend und der Einfachheit desselben gegenüber sogar überladen erscheint. Zu Seb. Bach's Zeiten nahm man indessen daran keinen Anstoss, im Gegentheil, man glaubte, dass der Componist nach dem Inhalte des Liedes der Melodie nicht genug Schmuck verleihen könne.

Die selbstständige Figuration dient entweder der breiteren Entfaltung eines Tonstückes, und ist dann nur ein Glanzstreif ihres möglichst vollkommenen Ausdrucks, ein arabeskenartiger Ausläufer desselben, oder sie tritt, und zwar meistens thematisch ausgeführt, als lebhaft bewegter Gegensatz der ruhigeren Cantilene gegenüber. Auf solche Weise erscheint z. B. die figurirte Partie im ersten Satze von Beethoven's »sinfonia eroica«:





hier die Wildheit des Kampfes in dem Schlachtgewühle malend.

Die Verzierungen erhöhen ihrem Wesen nach den Ausdruck des Anmuthigen, Glänzenden, Prachtvollen, dann und wann auch Kecken, und so erscheinen besonders Vor- und Doppelschläge; letztere sogar im Chor, wie in Haydn's: »Heil, o Sonne, Heil« aus den »Jahreszeiten«:

*Allegro.*

Dir jauch - - - - - zet die Na - tur.

oder in Seb. Bach's »Gloria« und »Et resurrexit« aus seiner H-moll-Messe.

Der Triller findet sich aber sowohl als Ausdruck der höchsten Freude und des Jubels, wie auch des Spottes und Hohnes, z. B. in Osmin's Arie aus der »Entführung«:

*Allegro con brio.*

Sol - che her - ge - lauf - ne Laf - - - - - fen

ja des Grausens, z. B. in dem Chor der Gefangenen aus »Fidelio«: »O welche Lust« bei der Stelle:

*Allegro con moto.*

Der Ker - ker ei - ne Gruft, ei - ne Gruft.



Ueberall soll sich eine Uebereinstimmung des Ausdrucksmittels mit dem Inhalt zeigen, und findet sich diese, indem die musikalische Form an sich ebenfalls eine befriedigende ist, so wird das Urtheil über die Composition günstig lauten. Es muss uns hierbei aber der Gesichtspunkt leiten, nicht blos charakteristischen Melodiewendungen in einem reizenden Tonspiel zu begegnen, sondern auch dem Offenbarwerden eines wahren, tiefen und gebildeten Gefühls, das uns sympathisch berührt, begeistert und erhebt. Nicht minder kommt es auch auf die Unmittelbarkeit und Natürlichkeit an, mit welcher Empfindung und Phantasie sich in dem charakteristischen Darstellungsmittel aussprechen. Sobald sich Reflexion oder Absicht zeigen, ist die Wirkung kalt und die Composition mehr künstlich gemacht, als begeisterungsvoll geschaffen.

Alles das, was nun durch dynamische, rhythmische und melodische Mittel allein und in ihrer Verbindung noch nicht genügend ausgedrückt werden kann, erhält seine Ergänzung in der Begleitung oder in der harmonischen Behandlung, und diese ausführlich zu besprechen, soll Gegenstand des nächsten Vortrages sein.

---



## Vierter Vortrag.

### Die Harmonie von dem Gesichtspunkte der Toncharakteristik.

Nachdem ich in den beiden vorigen Vorträgen die Toncharakteristik in Bezug auf dynamisch-rhythmische und melodische Erfindung besprochen habe, komme ich nun zu dem erhöhten Ausdrucke derselben durch die Harmonie. Sobald diese als bloße Stütze der Melodie dient, oder ihre Accente hervortreten lässt und verschieden nuancirt, oder ihre Wendungen nach der Höhe oder Tiefe interessanter macht, oder sie bei langsamer Bewegung reicher, bei schneller minder reich ausstattet, so erscheint sie in gewissem Sinne zwar auch schon charakteristisch, doch nur insofern, als sie dem Tonspiel an und für sich eine reichere Entfaltung und einen höheren Reiz gewährt. Hier haben wir es aber mit der Charakteristik zu thun, in welcher durch Anwendung harmonischer Mittel aus dem blossen Tonspiel noch ein ganz bestimmter Ausdruck hervortritt. Vorübergehend ist hierauf auch zum öftern schon aufmerksam gemacht worden.

Die Harmonie im Allgemeinen erscheint an sich schon als vollendetster Ausdruck der Befriedigung des Gemüthes. In dieser Weise wirkt z. B. der einfache Durdreiklang in dem ersten Chor aus Haydn's »Schöpfung« bei der Stelle:





nachdem vorher der Sturz der Höllengeister in Moll und durch unruhige Modulation dargestellt worden ist. Die Disharmonie ist dagegen der Ausdruck des Verlustes dieser Einheit und des Verlangens nach der Wiedergewinnung derselben. So kommt sie z. B. in sieben aufeinanderfolgenden Takten im »Fidelio« vor:

Tödt' erst sein Weib! *sf*

Ob. etc. , als Leonore den

Fag.

auf Florestan gezückten Mordstahl Pizarro's auffangen will, und sich als dessen Gattin zu erkennen giebt. In der Disharmonie malt sich nun das Staunen und die Spannung aller Umstehenden, welche auf die Lösung des Räthsels begierig sind.

Zwischen vollkommener Harmonie und ausgeprägter Disharmonie lassen sich verschiedene Mitteltinten wahrnehmen, in denen sich der Uebergang von der grössten Befriedigung zur allmähig sich vorbereitenden Unbefriedigung kund giebt. Während der Durdreiklang mit seiner



grossen Terz und reinen Quinte den Charakter vollster, frischester Kraft hat, erhält der Molldreiklang durch die für die grosse Terz eintretende kleine Terz den Charakter des Belasteten, Herabgestimmten. In dem verminderten Dreiklang wirken kleine Terz und verminderte Quinte noch drückender, so dass er wegen seines Bedürfnisses nach Enthebung der Last nur vorübergehend erscheinen kann. Der übermässige Dreiklang tritt mit seiner erhöhten Quinte über die Grenzen der Tonart hinaus und bekommt dadurch den Charakter des Erhöht-Vorwärtsstrebenden. — Die versetzten Lagen dieser Dreiklänge steigern ebenfalls die Unruhe. Die grosse Terz hat im Sextenaccorde etwas besonders Kühnes, die kleine Leidendes; die Quinte im Quartsextenaccorde immer etwas Schwankendes, Unsicheres, wenigstens stark Bewegtes und Weiterdrängendes. Die Wirkung der Disharmonie im vollen Sinne des Wortes erscheint erst im Hauptseptimenaccorde. Sie steigert sich von diesem durch dessen versetzte Lagen zu den Nebenseptimenaccorden und dem verminderten Septimenaccorde und seinen verschiedenen Lagen bis zum grossen und kleinen Nonenaccorde. Letzterer findet sich z. B. als Ausdruck höchsten Seelenschmerzes in dem ersten Recitativ der Donna Anna aus Mozart's »Don Juan«:

*Allegro assai.* Flauti ed Oboi.

Viol.

als sie das Leben ihres Vaters verloren giebt und sich des unersetzlichen Verlustes bewusst wird. Der Grund solcher Wirkungen der Harmonie und Disharmonie liegt in der naturgemässen Entwicklung unseres heutigen Tonsystems, welchem, wie wir gesehen haben, die Besaitung unseres Gehörs und unserer Seele entspricht. Auf die Ruhe der Tonica folgt so nicht blos die Lebendigkeit der Domi-



nante, sondern diese Lebendigkeit steigert sich sogar bis zur grössten Unruhe. Aus demselben Grunde muss aber auch die Unterdominante, als der Urquell der Harmonie, den Charakter des zur Ruhe Zurückführenden, eines Ernstes, ja einer gewissen Strenge haben, wie sie aus der tieferen Erfassung des Gegenstandes hervorgehen. Treten nun diese Harmonien und Disharmonien zu einander, so wird aus dem Vorherrschen einer oder der andern in ihrer Verbindung ein verschiedener Charakter erkennbar. Die Verbindung des tonischen Dreiklages mit dem Dominantenaccorde in dem authentischen Schlusse hat so den Ausdruck natürlich lebensfrischer Bestimmtheit, die in dur völlig heiter, in moll getrübt erscheint. In der Verbindung des tonischen Dreiklages mit dem Unterdominantenaccorde zu plagalischem Schlusse spricht sich dagegen eine ernste Bestimmtheit aus, die sich, sobald zu dem Dur-Dreiklange die Mollunterdominante tritt, zu schmerzlichem Ernste, sobald letztere auf einen Moll-Dreiklang folgt, zur Dürsterheit steigert. \*) In dem Quintett: »Wie? Ihr an diesem Schreckensort?« aus Mozart's »Zauberflöte« erhält das *unisono* der »Eingeweihten«:

*Allegro.*  
*f*

Ent-weiht ist die hei-li-ge Schwel-le

*fp* *fp*

durch die Moll-Unterdominante so den Charakter eines drohenden Ernstes.

Je ferner die Grade der Verwandtschaft von Harmonien sind, welche sich miteinander verbinden, desto

\*) In dem erweiterten Schlusse hat die Unterdominante meist eine beruhigende Wirkung.



auffallender ist die Wirkung und desto eigenthümlicher die Charakteristik, welche bei ihrer Anwendung sich ausspricht.

Sobald auf einen Dreiklang unmittelbar der seiner grossen Unterterz folgt, so tritt dadurch, dass sie als Parallele der Mollunterdominante erscheint, der Charakter des Zurückweichenden hervor. In dem »Hostias« aus Mozart's »Requiem« erhält bei der Stelle:

*Larghetto.*

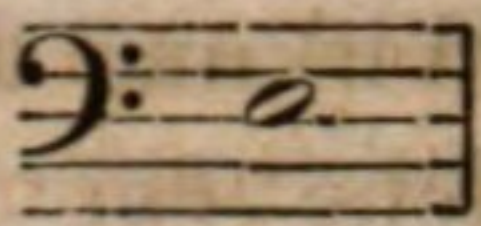
*f* Ho - sti - as *p* et pre - ces

ti - bi, Do - mi - ne,

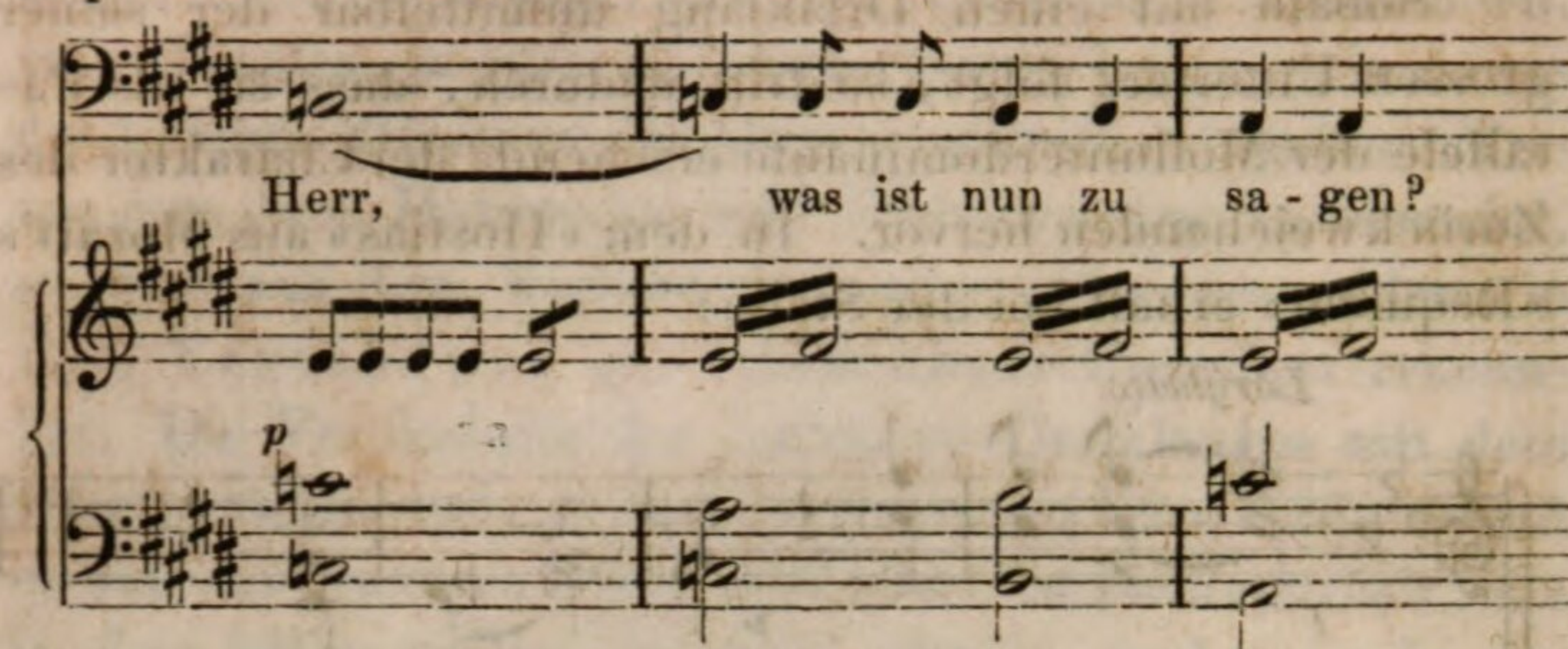
das *Tibi* auf *Des*, indem das vorhergehende *preces* auf *F* schliesst, so den Ausdruck der Ehrfurcht. Zu bleichem Schrecken steigert sich dieser in dem Duett »Herr Gouverneur zu Pferde« aus »Don Juan«, indem auf die Frage Don Juan's an den steinernen Gast:

willst wirk - lich kom - men?



und des Letzteren Antwort:  die auf *E*-moll liegt,  
Ja!

Leporello mit der Unterterz einsetzt:



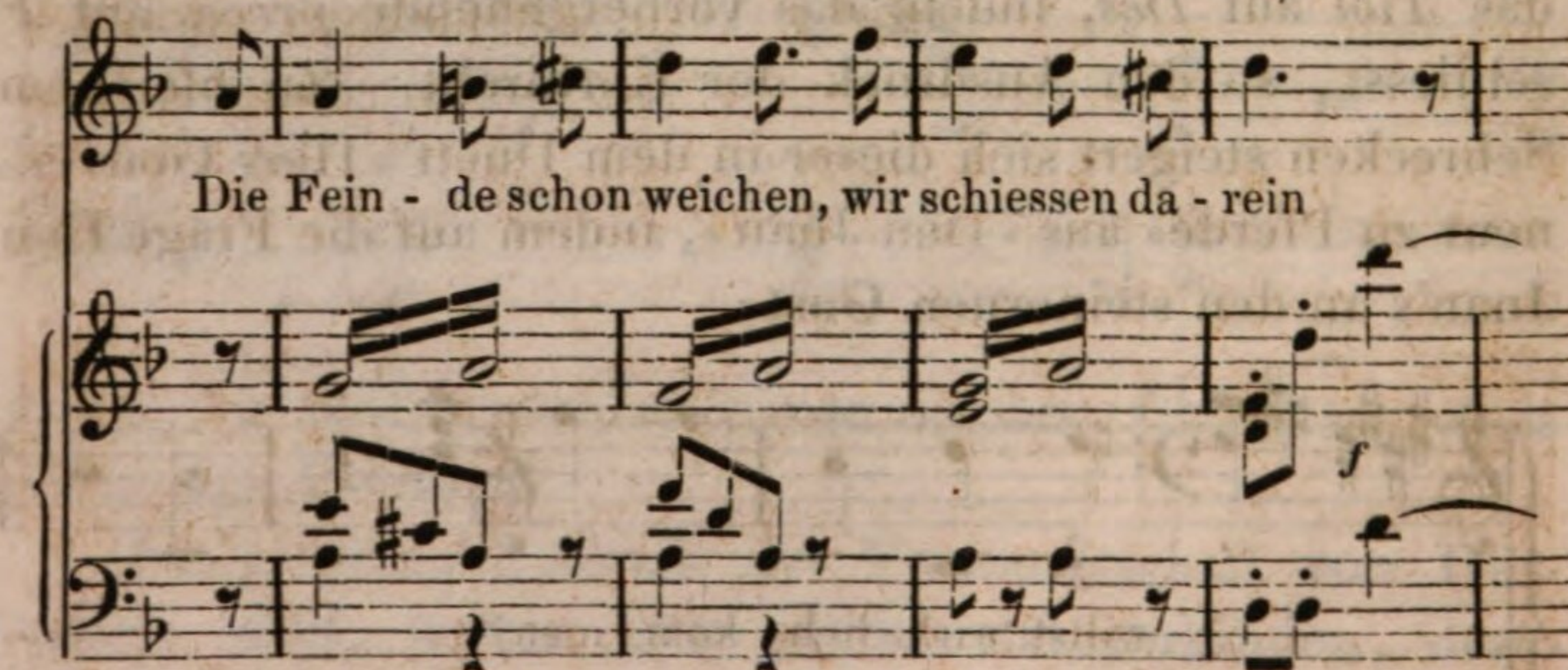
Herr, was ist nun zu sa-gen?

Die Folge der Harmonie auf der grossen Terz nach der Höhe bekommt dagegen als Dominante der Moll-Parallele den Charakter des Rührig-Vorwärtsschreitenden. Clärchen's Lied aus der Musik zu »Egmont« von Beethoven wendet sich nach dem Abschlusse in *F*-dur:



*Vivace.*  
ging durch die Provin - zen, ging ü - ber - all mit

unmittelbar nach *a* (der Dominante von *D*-moll):



Die Fein - de schon weichen, wir schiessen da - rein

und so geht die kriegerische Lust bereits in muthigen Angriff über. Weber hat durch eine ähnliche Harmonienver-



bindung in der Scene und Arie der Rezia aus dem »Oberon«:  
 »Ocean, du Ungeheuer« bei der Stelle:

*Andante maestoso mà con moto.*

Ach! viel-leicht er-blicket nimmer wie-der

die - ses Aug' ihr Licht

Entsagung und Hoffnung

einander gegenübergestellt.

Fehlt jede Vermittlung, wie es bei der sogenannten Harmonienüberschreitung der Fall ist, so ist damit der Charakter des Fremden oder Befremdenden ausgesprochen, einer andern Sphäre, in welche man plötzlich versetzt ist. So wirkt in dem Chore: »Sie treten deinen Knecht in Staub« aus Händel's »Samson«:

*Andantino.*

Sie tre - ten dei - nen Knecht in Staub und zäh - len



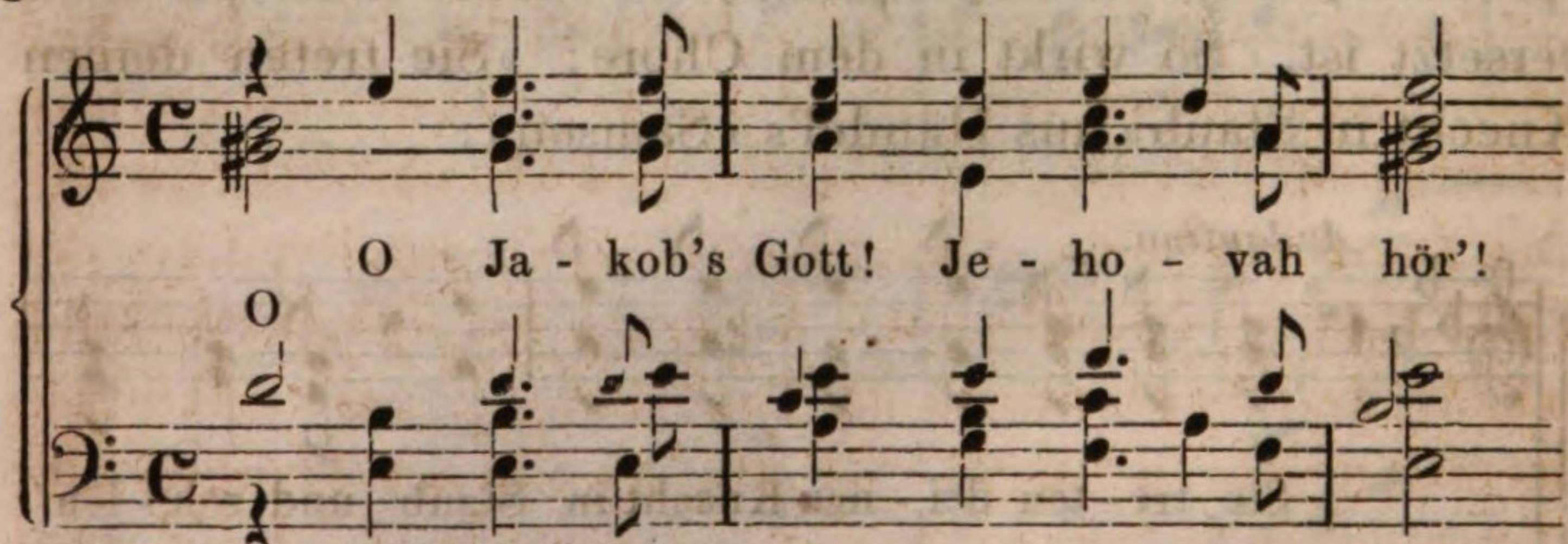


Todten zu«, indem auf *Es-dur* unmittelbar *Des-dur* folgt. Es ist das Reich der Todten, welches in solcher Weise charakteristisch angedeutet wird. Wie sich hier bei der Untersecunde der Einfluss der übergangenen Unterdominante in ihrem Ernste kund giebt, so wird bei der unvermittelten Folge der Obersecunde die lebensfrische Einwirkung der übergangenen Dominante bemerkbar. Das Menuett aus »Don Juan« erhält dadurch in seiner Wendung:

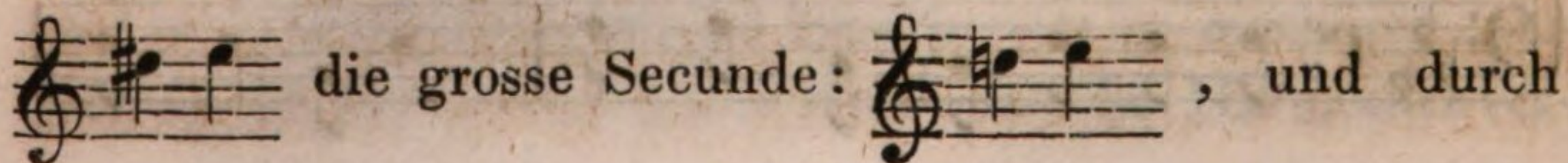


den Charakter des Kühnen, Prächtigen, Ritterlichen.

Anders verhält es sich mit der Wendung zur kleinen Secunde. In der nach abwärts stellt sich der sogenannte phrygische Schluss hin, wie z. B. in dem sechsstimmigen Chore der Israeliten aus Händel's »Samson«:

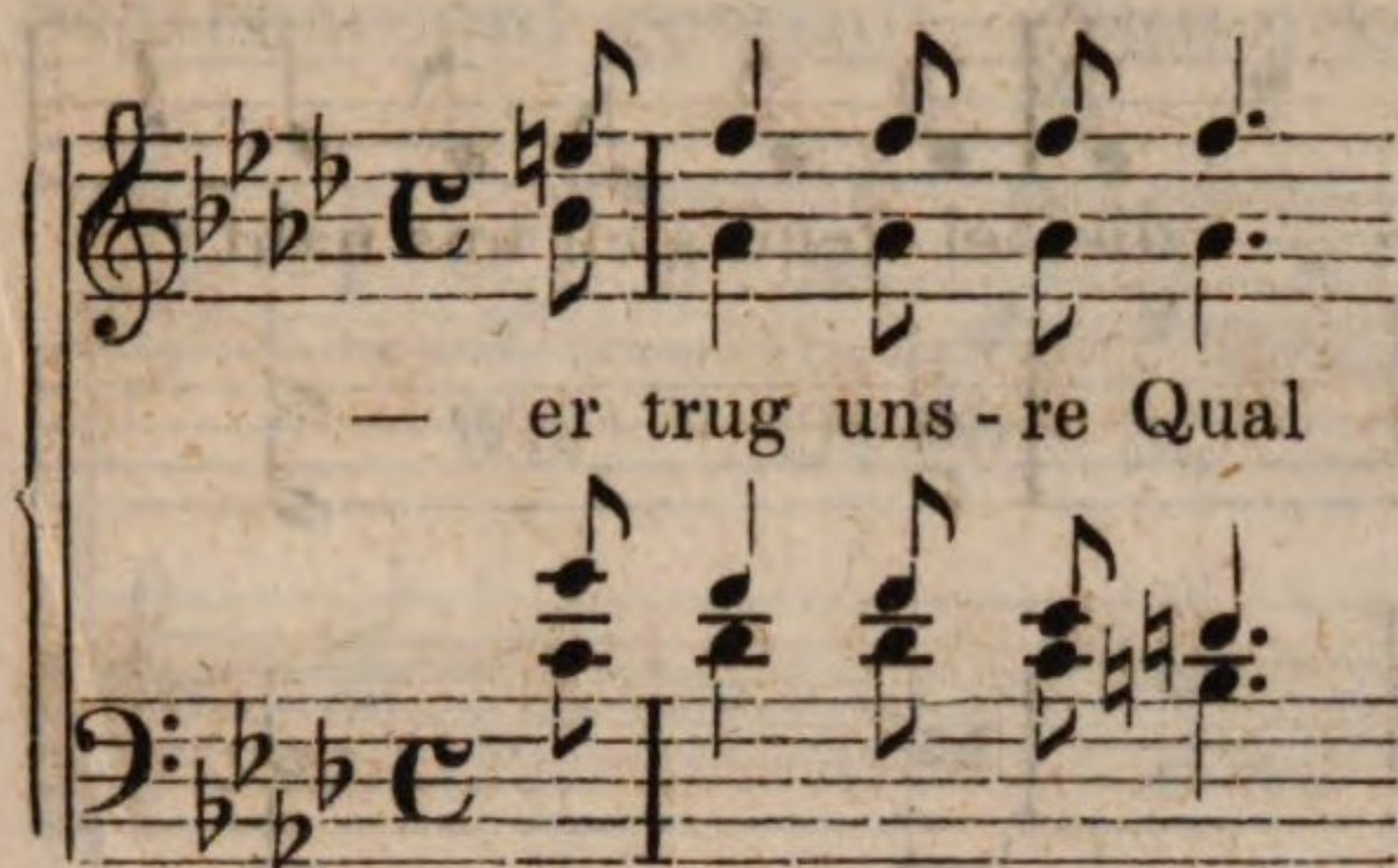


Die alte Tonart wählt statt des modernen Leitetons:





diese antike Wendung erhält die Harmonieverbindung den Charakter des Ehrwürdigen, Kirchlichen. Die kleine Secunde nach aufwärts, wie sie sich z. B. in dem Chore: »Wahrlich, er trug unsre Qual« aus dem »Messias« findet:



hat dagegen durch die

Einwirkung der übergangenen Molltonart (hier *f*) etwas schmerzlich über die Erwartung, hier über alle Begriffe, Hinausgehendes. Die Benennung »Trugschluss« ist deshalb wohlbegründet.

Alle solche Harmonieüberschreitungen dürfen nicht allzu oft hintereinander vorkommen, wenn ihnen diese Wirkung bleiben soll. Deshalb haben sie in den alten Tonarten, in welchen man ihnen besonders oft begegnet, nur den allgemeinen Charakter des Strengen, Herben, Kirchlichen.

Die Fälle aller möglichen Verbindungen von Harmonien, wie sie sich in den Werken unserer Meister finden, sind übrigens so bald nicht zu erschöpfen. Anstatt noch andere speziell aufzuführen, dürfte es zweckmässiger sein, ein besonders harmonienreiches Beispiel durchzugehen, und zwar eins, in welchem die Harmonie, abgesehen von Stimmenführung, zuerst als charakteristische Ergänzung erscheint. Dies ist vornämlich im Recitativ der Fall. Hier wird nämlich der Ausdruck der Sprache dadurch erhöht, dass die Harmonie die Tonhebungen und -senkungen der ersten, wie auch den Uebergang von einem Gedanken oder Gefühle zum andern in ihrer Weise hervortreten lässt, und im letzteren Fall besonders die Pausen benutzt, um theils hörbar zu interpunktiren, theils auszusprechen, wozu die Sprache nicht ausreicht. Es sei das höchst ausdrucksvolle

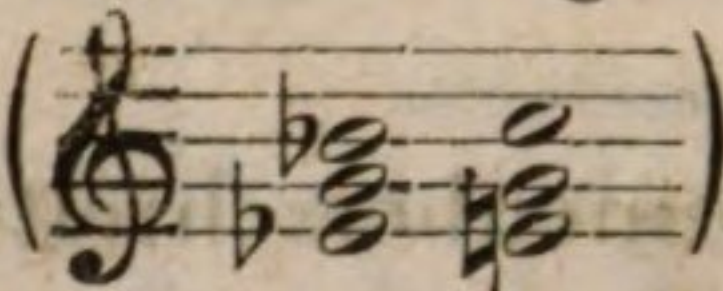


und harmoniereiche Recitativ zwischen Micah, Samson und Delila aus Händel's »Samson« gewählt.

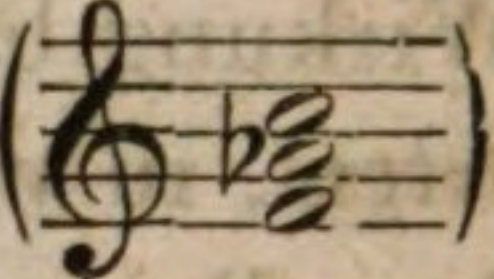
Auf den Abschluss der vorhergehenden Arie mit Chor in *Es-dur* beginnt Micah:

Doch wer ist die, die ei-lend sich uns naht?

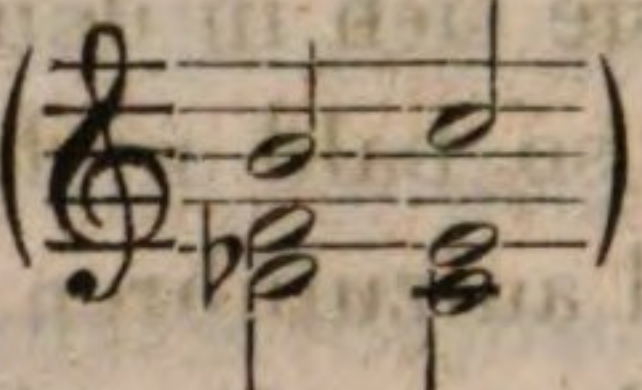
In dem Sextenaccorde von *C*, welcher es einleitet, spricht sich bereits jene erwartungsvolle Bewegung aus, welche bei der Folge des tonischen Dreiklangs in *Dur* und dessen kleiner

Untermediante  entsteht. Micah sieht

eine weibliche Gestalt nahen, die sie noch nicht erkennt;

aber der gleich darauf folgende Molldreiklang  sagt uns, dass sie eine keinesweges angenehme Erscheinung

ahnt, und so mischt sich in die Frage: wer nahe? ein schmerzlicher Ernst, welcher durch den übermässigen Sex-

tenaccord mit seiner Auflösung  erhöht wird.

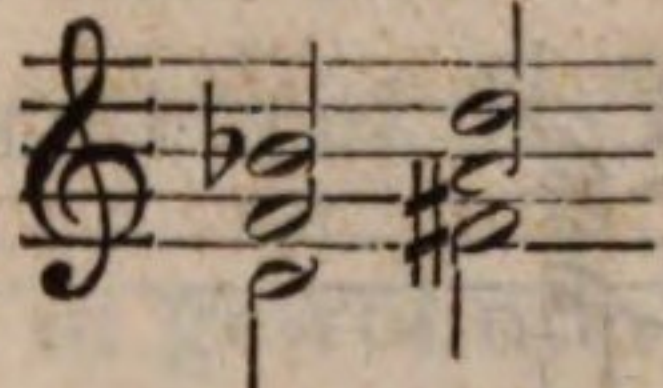
Sie beschreibt nun die Gestalt näher:

weit in die Lüf-te weht ihr statt-lich Kleid!

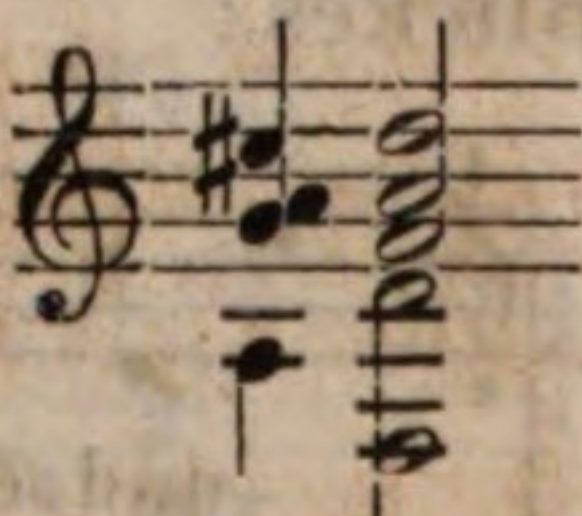


Der musikalische Ausdruck hierfür ist hauptsächlich in die rhythmisch-melodische Erfindung gelegt. Die Harmonien zeichnen nur die Spannung des Gemüthes. Sehr treffend ist dazu der Secundenaccord mit seiner Auflösung in den Sextenaccord gewählt. Nun erkennt sie:

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the melody for the phrase "Wie! De-li-la, dein Weib!". The lyrics are written below the notes. The bottom two staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, also in one flat. They provide harmonic support with chords and single notes.

Verwunderung ist es, welche sich zuerst ausspricht, durch die Harmonienfolge:  bezeichnet, die zu An-

fange schon besprochen wurde. Die Wendung nach Moll bei »Delila« ist zwar durchaus natürlich, und deshalb nicht charakteristisch hervortretend, es trifft aber damit die Bestätigung von Micah's Ahnung zusammen. Der authen-

tische Schluss, welcher auf »dein Weib« folgt: 

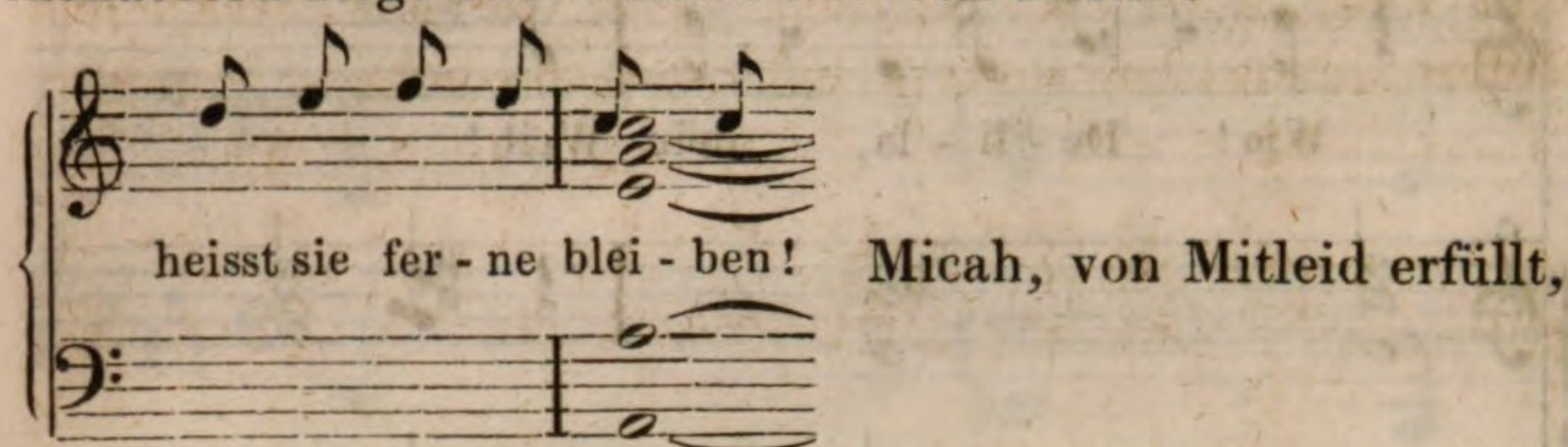
giebt derselben noch bestimmteren Nachdruck. Sonst liegt auch in diesem Schlusse keine charakteristische Bedeutung. Die Musik will damit nur sagen, dass Micah's Bericht zu Ende ist. Sie benutzt dazu die Pause, theils um die Verständlichkeit der Worte nicht unnöthig zu schwächen, theils um das Folgende von dem Vorhergehenden zu sondern. Samson ist leidenschaftlich erregt, wie uns bei seinem Ausruf:





Mein Weib! O Himmel! der verminderte Septi-

menaccord zeigt und wendet sich von Delila:



heisst sie fer - ne blei - ben! Micah, von Mitleid erfüllt,

giebt unserer Phantasie nun das vollständige Bild der Delila:



Sie steht und blickt auf dich

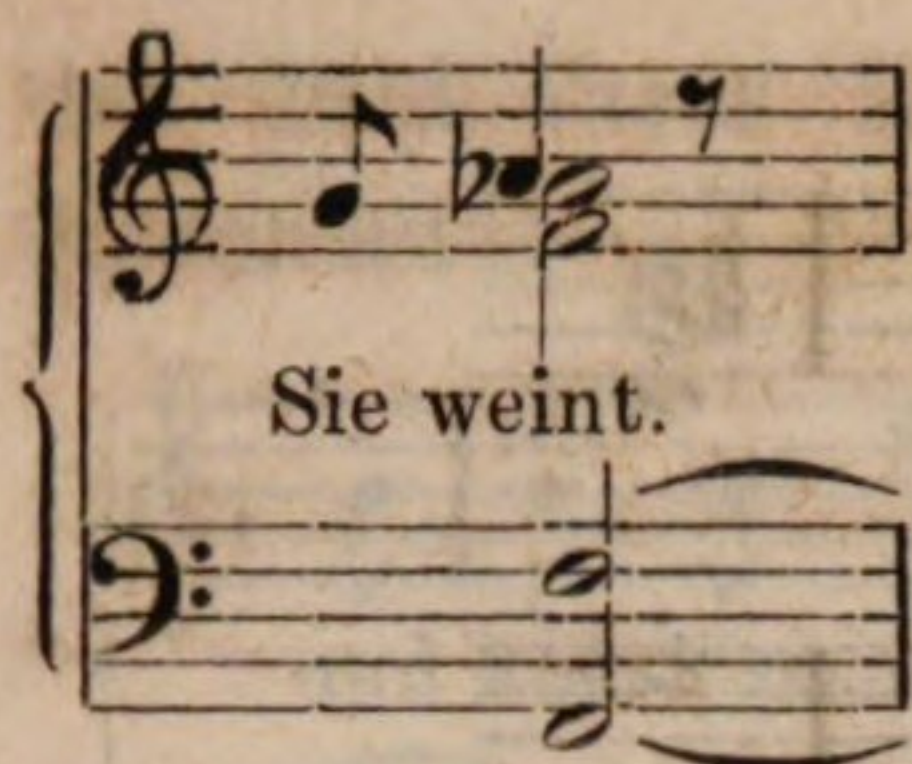
In der Vorhaltsdisharmonie malt sich die Spannung des Blickes:



und senkt das Haupt der Ro - se gleich, vom Thau gedrückt.

Der Quintsextenaccord giebt dem Ganzen etwas Sanft-Sehnsuchtsvolles.

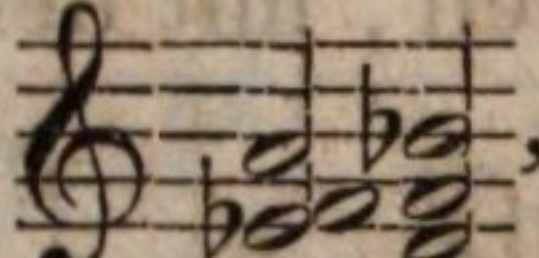


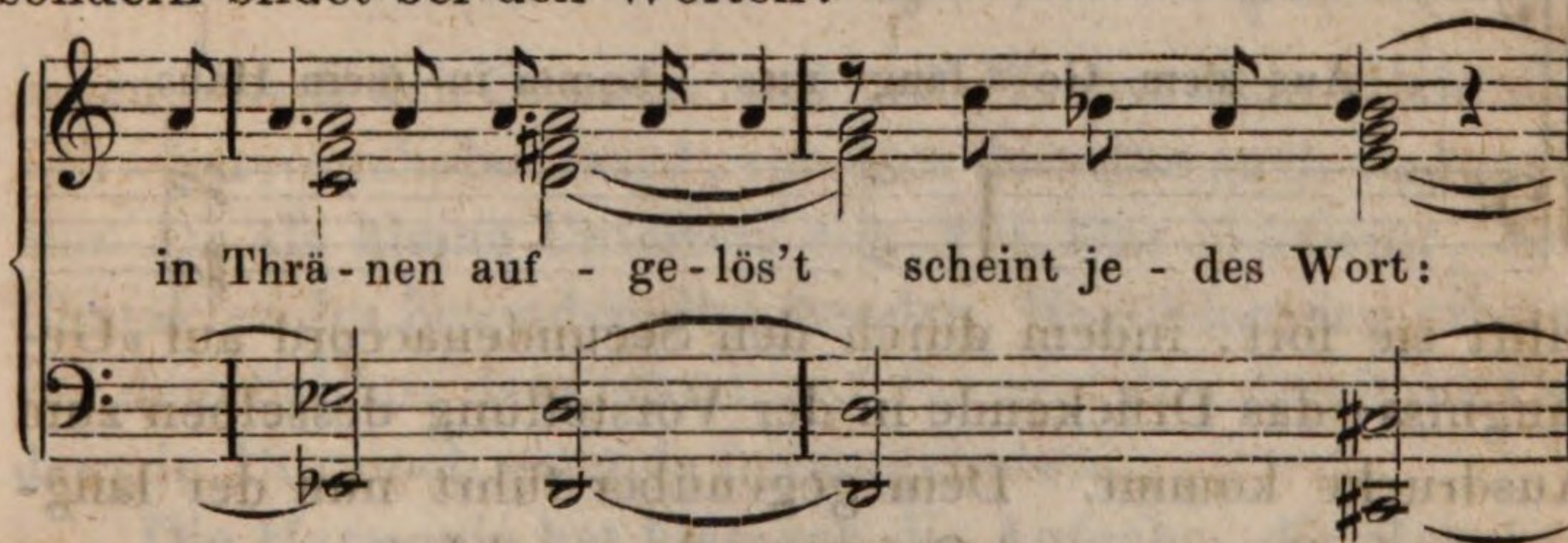


Hier wäre der Durdreiklang die natür-

liche Folge gewesen. Händel wählt charakteristisch den Molldreiklang, um ihren Schmerz auszudrücken.



Der Secundenaccord deutet auf das Bemühen, zu sprechen; er lös't sich aber nicht in gewohnter Weise auf: , sondern bildet bei den Worten:



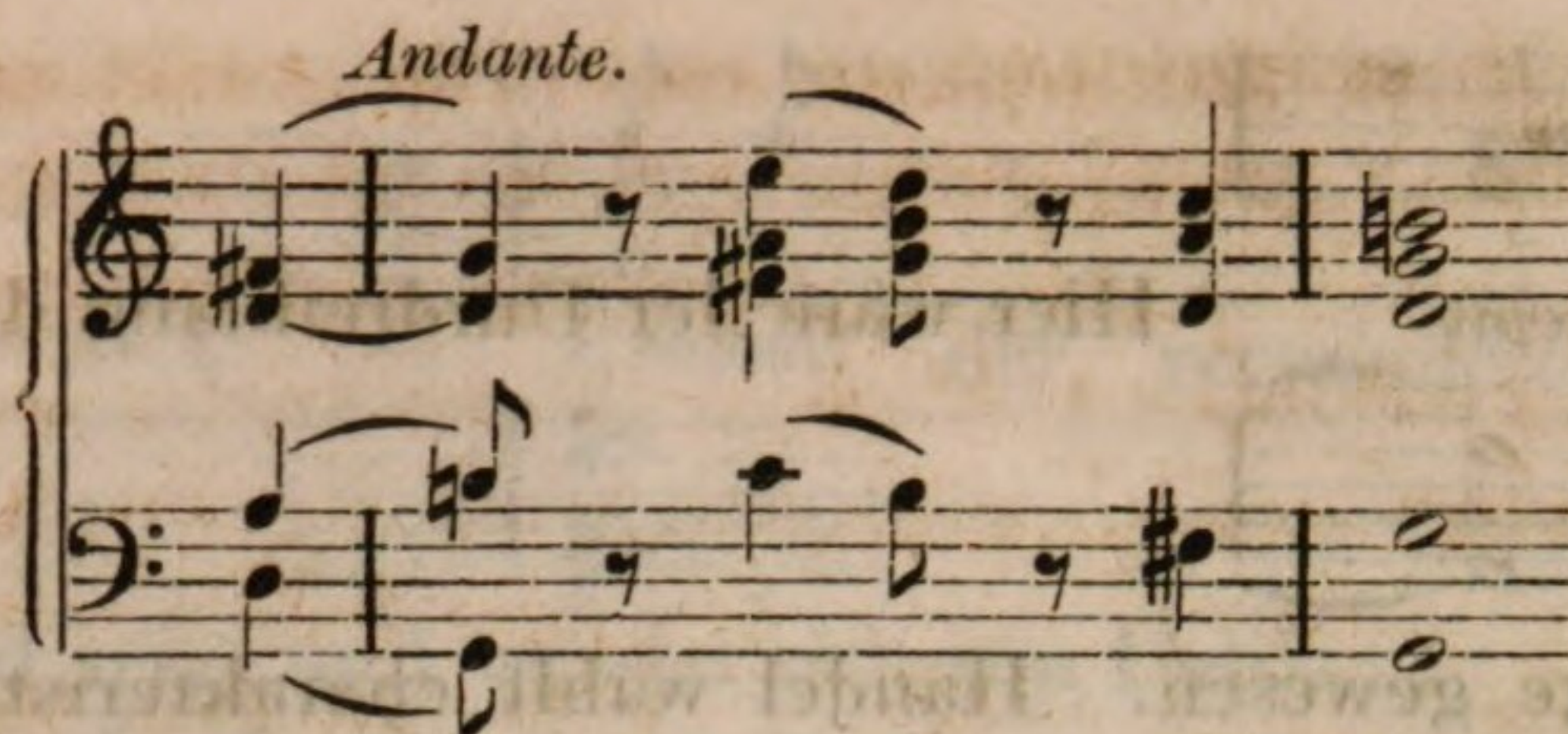
einen gleichsam verklärenden Trugschluss, und der ihm folgende verminderte Septimenaccord erhöht nur die Spannung des Hörers.



heisst es weiter; aber die

darauf folgenden Harmonien:





entbehren jener Sicherheit des vorigen Schlusses; selber Süss-Schmerzliches mischt sich durch den Neben-Quintsextenaccord hinein. Nun spricht Delila:



und der Secundenaccord auf »Held« malt die Schüchternheit, mit der sie gesenkten Blickes vor ihm steht.



fährt sie fort, indem durch den Secundenaccord auf »Ge-fängniss« das Drückende in der Vorstellung desselben zum Ausdrucke kommt. Dem gegenüber führt nun der langgehaltene Sexten- und Quintsextenaccord bei:





das Bild ihrer Zärtlichkeit aus. Die Auflösung dieses Accordes :

und kein Ver-lan-gen kennt

geht mit dem Ziele ihrer

Zärtlichkeit Hand in Hand ; nämlich :

als dir zu le-ben bis zur spät-sten Zeit

indem durch den Sextenaccord von *Fis*-dur nicht allein das »dir« hervorgehoben wird, sondern dasselbe auch dadurch, dass *Fis* als kleine Unterterz von *A* in Dur erscheint, den Charakter des besonders Belebenden, Beglückenden erhält. Bei dem Schluss des Ganzen auf *Fis* wird dies durch die Cadenz in Dur noch eigends hervorgehoben.

Die Harmonie hat hiernach die Aufgabe, die Melodietöne nach ihrer verschiedenen Bedeutung verständlich zu machen. Sie giebt dabei der Melodie das nothwendige Geleit und ist darum der wesentlichste Factor der Begleitung. Da diese aber die Stimme heben, nicht decken oder gar drücken soll, so wird die stoffliche Fülle von Harmonien, wie sie sich in dem vorstehenden Recitative findet, bei den kunstvolleren Formen in ein immer leichteres Gewebe übergehen müssen. Wie sie hierbei dynamisch und rhythmisch unterstützt wird, ja wie sich die Begleitung



überhaupt bildet, ist bereits erwähnt worden. Es seien hier nur einige Fälle für die Art der leichteren Gestaltung der harmonischen Masse gebracht.

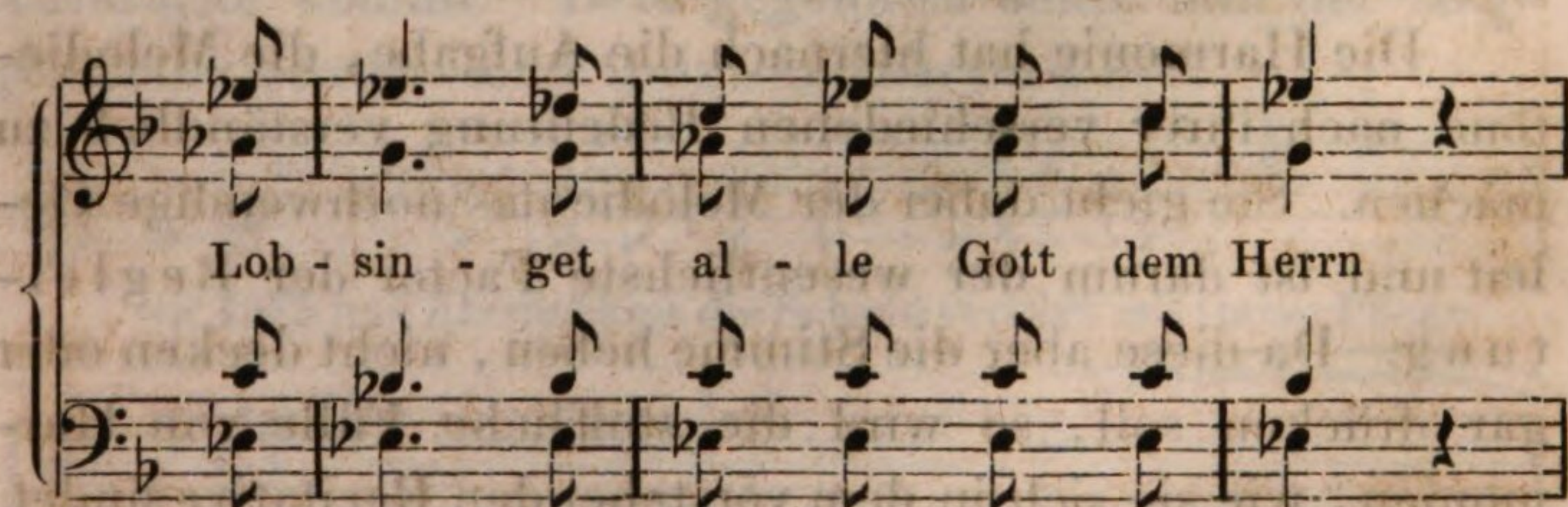
Dahin gehört vor Allem die Accordbrechung. So begleitet Haydn das Duett mit Chor: »Von deiner Güt', o Herr« aus der »Schöpfung«:



und in dem sanften Wogen der Figur spiegelt sich zu gleicher Zeit das Idyllische der Situation wieder. In dem darauffolgenden Allegretto wird die Accordbrechung breiter und lebendiger:



und dadurch, dass die Flöte sie ausführt, erhalten die Worte: »ihr Elemente, deren Kraft stets neue Formen zeugt«, individualisirenden Ausdruck. Dergleichen darauf eintretende Lobgesang des Chors:



wird durch die Accordbrechung in den Geigen:





nicht allein charakteristisch gehoben, sondern er erhält auch dadurch, dass die Oberstimme durch die Begleitung variirt wird, eine grössere formelle Einheit. Mit der Accordbrechung ist aber auch eine stufenweise Folge von Tönen verbunden worden. Beides, Accordbrechung und stufenweise Folge, zeigt sich vereinigt u. a. in dem *Allegro*: »Kommt, ihr Mädchen zur Freude geboren« aus dem ersten Finale des »Don Juan«, und zwar als Begleitung von Zerlinen's und Masetto's:



zwar der Akt hat sehr lu - stig be - gon - nen,  
nämlich:



Hierdurch erreicht aber die Begleitung auch eine solche Selbstständigkeit, dass sie interessanter ist, als die Cantilene der Singstimmen. Die blosse Harmonie ist zur ausgeprägten Melodie übergegangen, und auf solche Weise hier zum charakteristischen Ausdrucke der Lust und Fröhlichkeit geworden.



Die harmonische Charakteristik macht sich in ähnlicher Weise bei der Modulation geltend. Hier kommt es dann nicht sowohl auf die technische Gewandtheit in der Behandlung derselben an, sondern auf das Uebereinstimmende mit der Intention des Dichters oder in der Instrumentalmusik mit der Logik thematischer Entwicklung, wie zuletzt auch mit der Natur des dargestellten Seelenvorganges. Bald kann nämlich eine allmälige, bald eine plötzliche Ausweichung in eine andere Tonart erforderlich sein. Das Ziel selbst muss dabei mit jener Consequenz erreicht werden, welche in Bezug auf die Richtung durch das Vorherrschen des Dominanten- oder Unterdominantencharakters bedingt ist. Michael Haydn modulirt z. B. in seinem schönen: »Tenebrae factae sunt« nach der Unterdominante:

*Largo.*

Te - ne - brae fac - tae sunt

um das dunkle Colorit zu gewinnen, welches für die Darstellung der Kreuzigung Christi nothwendig ist.

Mozart bedient sich sogar der enharmonischen Verwechslung in seinem »Ave verum«:

*Adagio.*

cu - jus la - tus per - fo - ra - tum



um aus der Dominante (*A*) zur kleinen Terz der Tonica (*F*) zu gelangen. Das Ohr erwartet die Auflösung des *cis* bei »latus« nach *D*-moll. Durch die Umwandlung desselben in *des* und die so motivirte Folge des *c* wird es anfangs überrascht, empfindet aber um so angenehmer die Wirkung der nun vor sich gehenden Modulation. Der leidenschaftlich-menschliche Schmerz, welcher in *D*-moll zum Ausdrucke gekommen wäre, hat sich so in göttliches Dulden verklärt.

Wenn Hauptmann sich gegen die Enharmonik erklärt, so geschieht dies hauptsächlich der Temperatur der Töne und der daraus entstehenden Charakterlosigkeit der Intervalle gegenüber. Da hier indessen die enharmonische Verwechslung gerade eine besondere Charakteristik herbeiführt und die Sänger hierbei gar keine Notiz von der Temperatur der Töne zu nehmen brauchen, so ist die Beibehaltung der Enharmonik als modulatorisches Wirkemittel gewiss etwas sehr Berechtigtes.

Wenn dagegen ein Componist die Dominante erreichen wollte, und den Weg dahin durch die Unterdominante oder durch Harmonien ihres Verwandtschaftskreises wählte, so würde er entweder inconsequent verfahren, oder die Inconsequenz selbst charakteristisch darstellen.

Der angeführten modulatorischen Bedeutung entspricht auch die Modulationsanlage eines Tonstückes im Grossen und Ganzen. Dass die Entwicklung von der Tonica zur Dominante oder in Moll zur Durmediante vor sich gehe, und, wenn überhaupt, erst bei der Rückkehr zur Tonica sich die Unterdominante bemerkbar mache, liegt in dem Wesen des heutigen Musiksystems. Sobald also eine Abweichung hiervon eintritt, muss sie charakteristisch motivirt sein, und in den Tonstücken ist dies der Fall, welche in den alten Kirchentonarten componirt sind oder wenigstens an sie anstreifen.

Dahin gehört z. B. der bereits vorher angeführte Chor aus Händel's »Samson«:



*Grave.*

Hör', Ja - kobs Gott, Je - ho - vah,  
Hör', Ja - kobs Gott,

hör', Je - ho - vah, hör', welcher in der hypo-  
2. Ten.  
1. Ten.

äolischen Tonart geschrieben ist. In der Mitte modulirt er nach *G*-dur:

auf dich al - lein. Rett' uns  
Is - rael vertraut auf dich allein, rett' uns  
Macht, aus der Feinde Macht, Israel vertraut auf dich  
aus der Feinde Macht, aus der Fein - de Macht

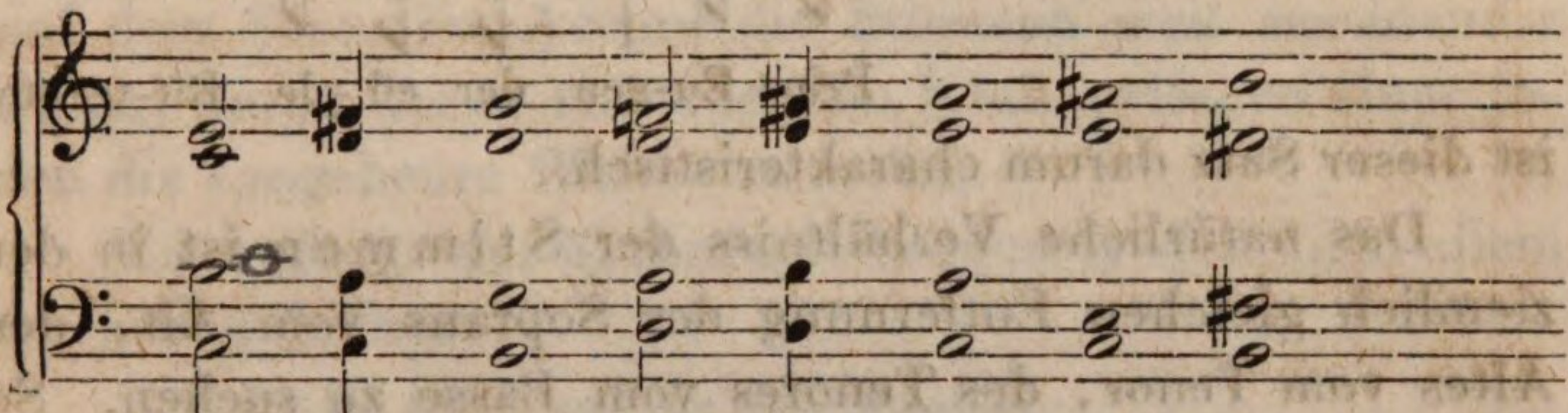
und verweilt hierin längere Zeit. Es ist das alte, fromme, an den Satzungen seiner Väter haltende Israel, dessen Gebet auf solche Weise seine von dem Dagonsdienst der Philister abweichende Eigenthümlichkeit empfängt.

Moderne Compositionen gehen dagegen in ihrer Modulationsanlage nicht blos zur Dominante oder Dominanten-Dominante, sondern zum öftern auch zur Medianten. Wir dürfen aber in solchen Fällen ebenfalls einen charakteristischen Beweggrund voraussetzen. In Beethoven's grosser *C*-dur-Sonate (op. 53) findet sich z. B. das zweite Thema auf die Durmediante gestellt:





Der Heftigkeit des ersten Thema's gegenüber tritt es vermittelnd, ja verklärend und auf solche Weise beruhigend auf. Beethoven modulirt dabei folgendermassen:



er gewinnt also, von *c* ausgehend, durch den übermässigen Sextenaccord *H*-dur, und so ist denn nach der vorher erwähnten Bedeutung dieses Accordes auch dieser Modulationsgang charakteristisch.

Sobald die Harmonie, wie bereits in den letzten Beispielen, nicht als Begleitung, sondern selbstständig erscheint, so geht sie entweder doch aus einer Melodie hervor, indem sie zu deren vollkommenstem Ausdruck integrierend mitwirkt, oder sie entsteht durch das gleichzeitige Zusammentreten mehrerer Melodien. Im ersten Falle begegnen wir der Homophonie, im letzten der Polyphonie und jede hat ihren besondern Charakter. Das Ohr hört zwar auch hier nur Harmonien, wie sie nach ihrer Eigenthümlichkeit bereits aufgeführt sind, doch erhalten diese theils durch das Verhältniss der Stimmen zu einander und ihre Zahl, theils durch die verschiedene Bewegung derselben eine besondere Charakteristik. So ist z. B. durch die Folge von einfachen Naturklängen und durch deren gerade Bewegung im sogenannten zweistimmigen Hornsatze, wie schon öfters bemerkt worden, der Charakter



der Idylle ausgesprochen, der, sobald Trompeten statt der Hörner gedacht werden, bis zum Kriegerischen übergehen kann. Für ein Volkslied, wie das von F. Reichardt:



Im Felde schleich'ich still u. wild, gespannt mein Feuer-rohr  
etc.



Prinz Eu-gen, der ed - le Rit-ter etc.

ist dieser Satz darum charakteristisch.

Das natürliche Verhältniss der Stimmen ist in der ziemlich gleichen Entfernung des Soprans vom Alt, des Altens vom Tenor, des Tenores vom Basse zu suchen. So

ergiebt sich die erweiterte Lage:

Wird nun

von der engen Lage Gebrauch gemacht:

so hat der Tenor schon etwas angestrengter, der Bass aber mit grosser Anstrengung zu singen, die Wirkung ist also, abgesehen davon, dass die Intervalle enger zusammenliegen, schon durch den Stimmenklang eine andere, heftigere. Die

Legung der Stimmen nach der Tiefe: macht die entgegengesetzte Wirkung. Terzen in tiefer Lage:



klingen besonders dunkel und dumpf, und

müssen deshalb immer charakteristische Motivierung haben. Die Wirkung der Harmonie in erweiterter Lage kann, wenn die Intervalle überaus weit von einander abliegen, die einer unangenehmen Leere werden, welche sich ebenfalls nur



durch eine besondere Charakteristik rechtfertigen lässt. Beethoven lässt so in seiner »Meeresstille und glückliche Fahrt« bei der Stelle:

Sopr. *cresc.* *f*  
 Alt.  
 Ten.  
 Bass. *cresc.*

in der un - ge - heu - ren Wei - te

auf dem Secunden-Accord die Stimmen weit auseinander treten, um in der so entstehenden Kluft zwischen einer jeden die »ungeheure Weite« zu malen.

Zu Anfange der 9. Sinfonie bedient er sich nicht allein der leeren Quinte:

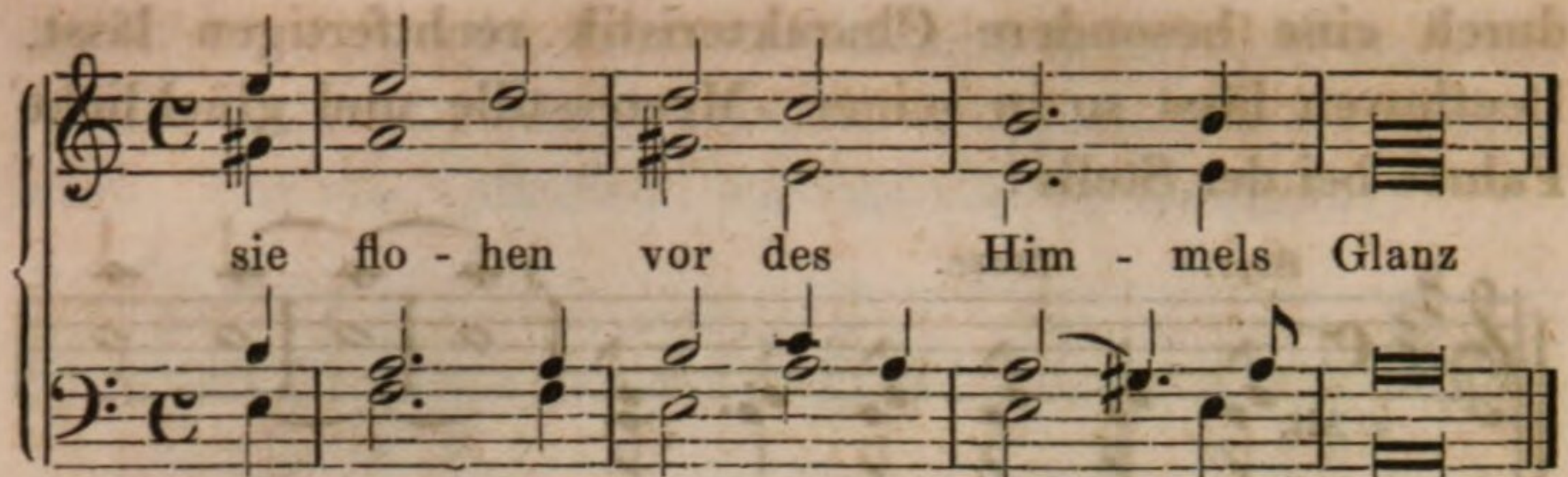
*Allegro mà non troppo, un poco Maestoso.*  
*pp*

sondern auch weit auseinanderliegender Stimmeneintritte:

*pp*

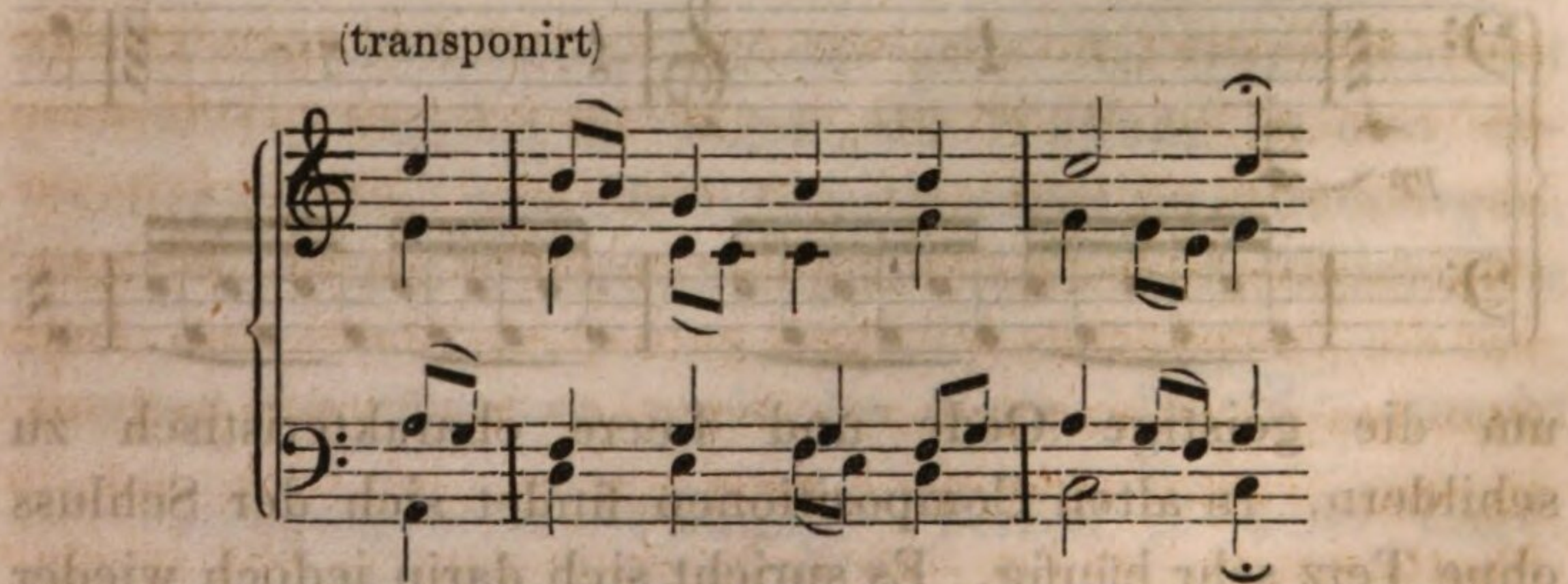
um die geistige Oede und Leere charakteristisch zu schildern. In alten Compositionen findet sich der Schluss ohne Terz sehr häufig. Es spricht sich darin jedoch wieder nur der allgemeine Charakter des damaligen technischen Gebrauchs aus. Wenn deshalb moderne Compositionen oder solche aus etwas späterer Zeit diesen Schluss haben, wie z. B. der Chor aus Händel's »Samson«: »O alles Lichtes Quell«:





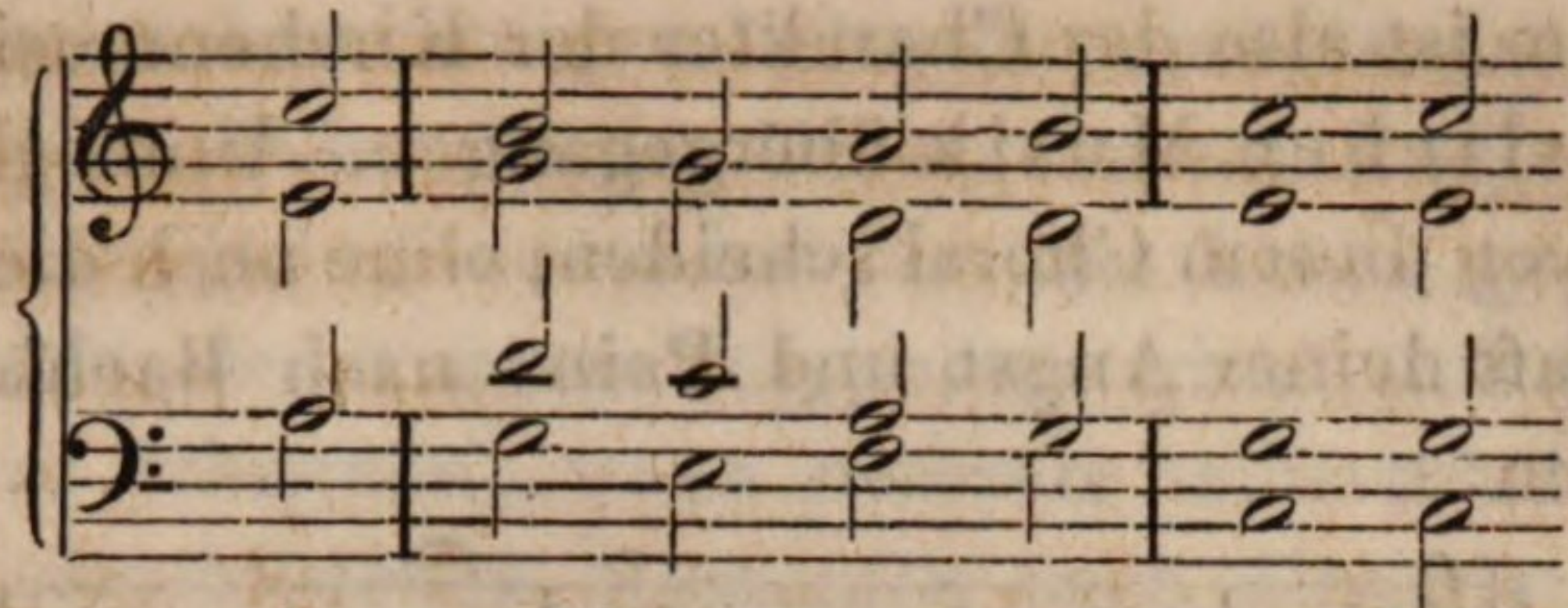
so ist damit dem Tonstück nur der Charakter des Antiken verliehen.

Im ersten Cyklus dieser Vorträge habe ich bereits darauf hingewiesen, wie theils durch die Lage der Stimmen, theils durch die Wahl reicherer oder minder reicher Harmonien schon die Charakteristik verschiedener Compositionsstile ausgesprochen sein könne. Graun's Choralsatz war so von den angeführten Beispielen als der am meisten kirchliche bezeichnet worden. Vergleichen wir mit demselben die Choralbehandlung von Seb. Bach, so begegnen wir wieder einer ganz anderen Charakteristik. Die Melodie zu dem Liede: »O Haupt voll Blut und Wunden« z. B., welche er in seiner Matthäuspension mehreremal behandelt, hat dort, wo sie auf die Worte des Evangelisten: »und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt« folgt, zu Anfang des 2. Theils den vierstimmigen Satz:



während der Tonsatz von J. H. Schein aus dem Jahre 1627, also 100 Jahre älter als der Bach's, in derselben Zeile folgender ist:



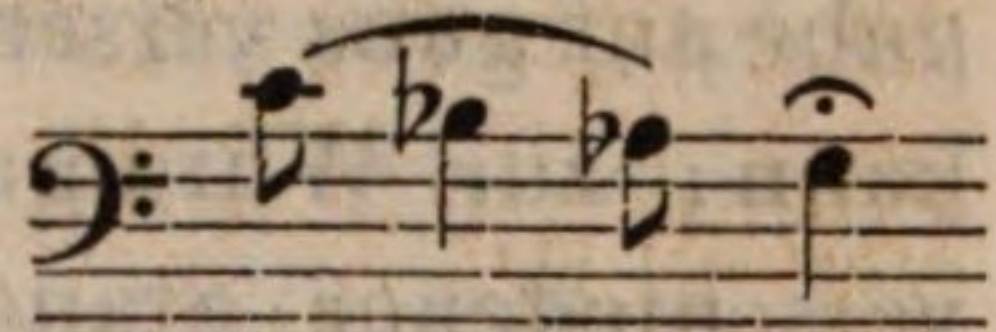


Abgesehen von der unruhigeren Bewegung bei Bach, die aus rhythmischem, und von der Stimmenführung, die aus melodischem Gesichtspunkte zu betrachten wäre, sind es auf der 2. und 5. Sylbe die Harmonien, und auf der 3. und 4. die Disharmonien, welche beide unterscheiden. Nach den Worten des Evangelisten: »Jesus schrie abermal laut und verschied«, ist dieselbe Zeile bei Bach bearbeitet:



Es zeigen sich fast durchweg andere Harmonien, und die

Wendung des Tenors zum Schluss:



nach Moll steht mit der sich nur in Dur bewegenden Melodie sogar im Widerspruch. In Bach's tiefer Auffassung des Inhaltes spricht sich ein subjectives Empfinden aus, das sympathisch auf den gebildeten Hörer wirkt. Er weis't auf die Todesstunde mit ihrer ganzen Bitterkeit hin. Jener Standpunkt ist dabei aber verlassen, von dem aus derjenige in den Gesang miteinstimmen würde, der nicht auf die Worte speziell und in dieser Weise einginge. Die lebende Gemeinde, welche sie mitsingen sollte, würde durch solche Behandlung nur irritirt werden. Diesen hält Schein in seinem Tonsatz inne, und darum ist er kirchlicher. Es ist aber nicht die lebende, sondern die ideale Gemeinde, an welche Bach gedacht hat. Durch die harmonische Behand-



lung schon ist also der Charakter der Kirchenmusik in den der geistlichen Musik übergegangen. Unmöglich kann ich aber von diesem Choral scheiden, ohne noch die Schlusszeile »kraft deiner Angst und Pein« nach Bach's Tonsatz anzuführen:



Vergleicht man diesen mit dem von Schein:



so wird man sich überzeugen, wie eine und dieselbe Aufgabe auf ganz verschiedene Weise meisterhaft gelöst werden kann; zur Würdigung ihrer Lösung aber auch ein ganz verschiedener Standpunkt für den Beurtheilenden notwendig ist. Bach malt die »Angst und Pein« des Sterbenden wunderbar ergreifend. Die Harmonien, von der Wendung nach G-moll an, treten anfangs in ihrer Düsterei, dann in dem Quintsextenaccord auf *gis* in ihrer Heftigkeit, und zuletzt bei dem plagalischen Schlusse in sanftem Verhalten bald mahnend, bald schneidend und doch wieder beruhigend an uns heran. Schein weis't dagegen jede fremde Harmonie ab, ja er bedient sich nicht einmal des plagalischen Schlusses, der später in die kirchlichen Choralbücher übergegangen ist. Er bleibt durchaus objectiv und lässt höchstens Jeden sein subjectives Gefühl in die Stelle hineintragen. Und so schreibt er für die lebende, die wirklich singende Gemeinde im ächten Kirchenstil.



Mit der mehrstimmigen Behandlungsweise des Chorals von Seb. Bach ist bereits der Uebergang zur Polyphonie gebildet: denn jede Stimme hat bei ihm Leben gewonnen. Der Charakter der wahren Polyphonie giebt sich indessen dann erst zu erkennen, wenn mehrere selbstständige Melodien in verschiedenen Momenten nach einander zusammentreten und bei ihrer Verschlingung wie zufällig Harmonien entstehen. Da die Melodien aber so eingerichtet werden müssen, dass sie zu einer einheitlichen Wirkung zu einander passen, so ist bereits in ihrer Erfindung, und wenn auch unbewusst, von dem Componisten auf eine einheitlich-harmonische Entwicklung derselben Rücksicht genommen, so dass nur zusammengehörige Harmonien entstehen können. Würde dies nicht der Fall sein, so würde die Polyphonie den Charakter des Gezerzten und Schwerfälligen haben, während derselbe gerade in der Vergeistigung der harmonischen Masse und der Entwicklung des höchsten Lebens zur Vielheit von Individualitäten, also auch der grössten Leichtigkeit und Anmuth in dem Zusammentreten der verschiedenen Stimmen besteht. Das Werden der Harmonien ist es, das Heranwachsen derselben und die Steigerung von Ein- und Zweistimmigkeit zur Mehr- und Vielstimmigkeit, welche der Polyphonie in dieser Beziehung ihre besondere Charakteristik giebt. Da aber an diesem Werden meistentheils ausgeprägte Melodien, wenigstens thematisch hervortretende Stimmen theilnehmen, so ist der Charakter derselben auch von Einfluss auf den Charakter der Harmonien. Dominiren die wesentlichen Töne, wie im Choral, so prägt sich darin Ernst, Gravität und Nachdrücklichkeit aus. So in Schröter's: »Ein Kindelein so löblich«:

Sopr.  
 Alt.  
 Ten.  
 Bass.

etc.



Treten die unwesentlichen Töne nur im Vorübergehen, also nicht in Figuren thematisch mit dem Thema verflochten oder ausgeführt, hinzu, so bleibt dieser Charakter, wenn gleich er dadurch eine gewisse Anmuth oder Zierlichkeit erhält. Z. B. in Palestrina's »Sanctus«:

The musical score for Palestrina's »Sanctus« is presented in two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenors (1. 2. Ten.), and Basses (1. 2. Bass.), along with a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The vocal parts feature a melodic line with some rests, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Wenn eine figurirende Stimme sich zu der getragenen gesellt, so ist der lebendige Charakter der ersten durch den ruhigeren der letzteren maassvoller geworden. Sobald noch andere Stimmen in ähnlicher Weise hinzutreten, entsteht in den sich bildenden breiteren Harmonien durch die Figuration eine Art von fort und fort sich neugestaltender Wellenbewegung, durch welche in den Charakter plastischer Ruhe der des innerlichen Lebens kommt. Es geschieht hier ungefähr das im Kleinen, was im Grossen bei dem Orgelpunkte geschieht. In dem »Gloria« aus Seb. Bach's *H-moll-Messe* heisst es z. B.:

The musical score for Sebastian Bach's »Gloria« from the *H-moll-Messe* is shown in a single system. It is marked *Vivace.* and features vocal parts for Soprano (1. 2. Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bass.). The lyrics are written below the vocal staves: "in ex-cel - sis De - us in ex-cel - sis De - us in ex-cel - sis De". The piano accompaniment is also visible, providing a rhythmic and harmonic support to the vocal lines.



sis etc. Während der Alt *h* (G)

aushält, ergehen sich die übrigen Stimmen figurierend:

Es erklingt dabei, den Schluss

ungerechnet, zweimal die Harmonie von *E*-moll und viermal die seiner Dominante (*h*). Das Ohr hört aber hauptsächlich nur den Dominantenaccord.

Figuriren alle Stimmen, wie z. B. in dem »Cum sancto spiritu« aus demselben Werk bei der Stelle:

*Vivace.*

1. 2. Sopr.  
Alt.

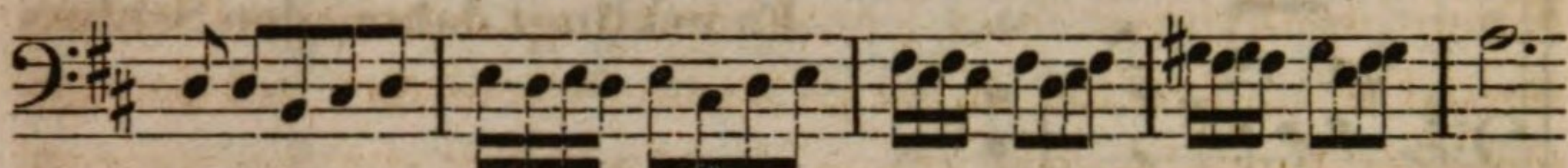
in glo ri-a etc.



so fehlt dieser Punkt. Soll nun die Harmonienfolge als einer höheren Einheit entsprungen aufgefasst werden, so wird ein solcher von dem Ohr ergänzt. Auf diese Weise erklingen hier die Harmonien:



indem die am meisten charakteristische Figur des Basses vor allen andern Stimmen melodisch hervortritt:



Die Harmonien haben hier den Charakter von Tonscheinungen, welche nur in ihrem stets neuen Werden existiren, wie bei bewegter See die grösseren Wellen sich aus dem Ineinanderwogen vieler kleinerer bilden und ohne dies merkbare Wogen sich wieder in die grosse harmonische Wassermasse der ruhigen See verlieren würden. Dass diese bewegten Harmonien aber wieder lauter melodische Wendungen enthalten, ist das Grosse in der polyphonen Entwicklung der Harmonie. Sie bekommt dadurch den Charakter des scheinbar unendlich und allwärts Bewegten, und wird ein Bild des grossartigsten, erhabensten Lebens. Dies ist um so sprechender, je mehr das melodische Element sich zum ausgeprägten Thema gestaltet. Wie sich hier nun wieder Imitation, Canon und Fuge abstufen, ist im vorigen Cyklus bereits zur Sprache gekommen. Es sei nur noch darauf hingewiesen, von welcher hohen Bedeutung für die Kunst auch von der Seite des Toninhaltes betrachtet, diese Formen sein müssen.

Für den Charakter eines Tonstückes im Ganzen ist die Harmonisirung und der Modulationsgang von grosser Bedeutung. Durch die erste kann ihm, je nachdem sie reich oder weniger reich angewendet ist, Gewichtigkeit und Tiefe, oder Leichtigkeit und Oberflächlichkeit mitge-



theilt werden. In dem letzteren prägt sich, sobald er sich auf die Tonarten der nächsten Verwandtschaft beschränkt, eine natürliche Einfachheit, Ruhe und heitere Klarheit aus; sobald er über diesen Kreis hinausschweift, erhöhte Erregung, ja Leidenschaftlichkeit, und je mehr er die Richtung zur Unterdominante einschlägt, desto mehr Ernst und Dürsterheit.

Bei Beurtheilung von Compositionen in Bezug auf harmonische und modulatorische Charakteristik ist besonders darauf zu sehen, dass sie weder an Ueberfülle, noch an Dürftigkeit leiden. Die erstere findet sich vornämlich bei deutschen Componisten, wie denn diese nach der Eigenthümlichkeit ihrer Veranlagung vorzugsweise Charakteristiker sind. Und da ist es keine Seltenheit, bei der geringsten Veranlassung einem verminderten Septimenaccord oder gar einer Reihe solcher, enharmonischen Verwechslungen u. dgl. zu begegnen. Die letztere, d. h. harmonische und modulatorische Dürftigkeit, findet sich mehr bei Italienern und Franzosen. Ganze Tonstücke bewegen sich bei ihnen oft nur in der Tonica und Dominante. Sowohl die Fülle von Harmonien, als die Beschränkung auf die nothwendigsten derselben haben indessen ihre Berechtigung, sobald durch das Eine oder das Andere die Wahrheit des Inhaltes zum treffendsten Ausdrucke gelangen kann. Die geschmacklose Anwendung derselben geht aber meistens aus der Unbekanntschaft mit dem Reichthum der Ausdrucksmittel der Kunst überhaupt hervor. Man greift zu den nächstgelegenen, und da bei den Deutschen die Lehrbücher der Composition lange Zeit nur Harmonielehren waren, so ist es sehr natürlich, dass sie die Harmonie vornämlich als Ausdrucksmittel wählen. Die Italiener und Franzosen dagegen, denen es in der Regel mehr um den praktischen und materiellen Erfolg ihrer Compositionen zu thun ist, greifen zu den Mitteln, welche auf das grosse Publikum am meisten wirken; das Einfachste, Nächstgelegene genügt ihnen, und darum verschmähen sie meistens tiefere, sogenannte »gelehrte« harmonische Ton-



combinationen. Wie bei der dynamischen, rhythmischen und melodischen Charakteristik, so ist es aber auch bei der harmonischen nothwendig, dass die Factur des Tonstückes selbst durch sie keinen Nachtheil erleide. Sobald die Charakteristik die Form überwuchert und statt des Zieles derselben: höchstmöglicher Bestimmtheit des Ausdrucks, Formlosigkeit und mit ihr Unklarheit und Unverständlichkeit erreicht wird, so hat sie die Grenze ihrer Berechtigung überschritten.

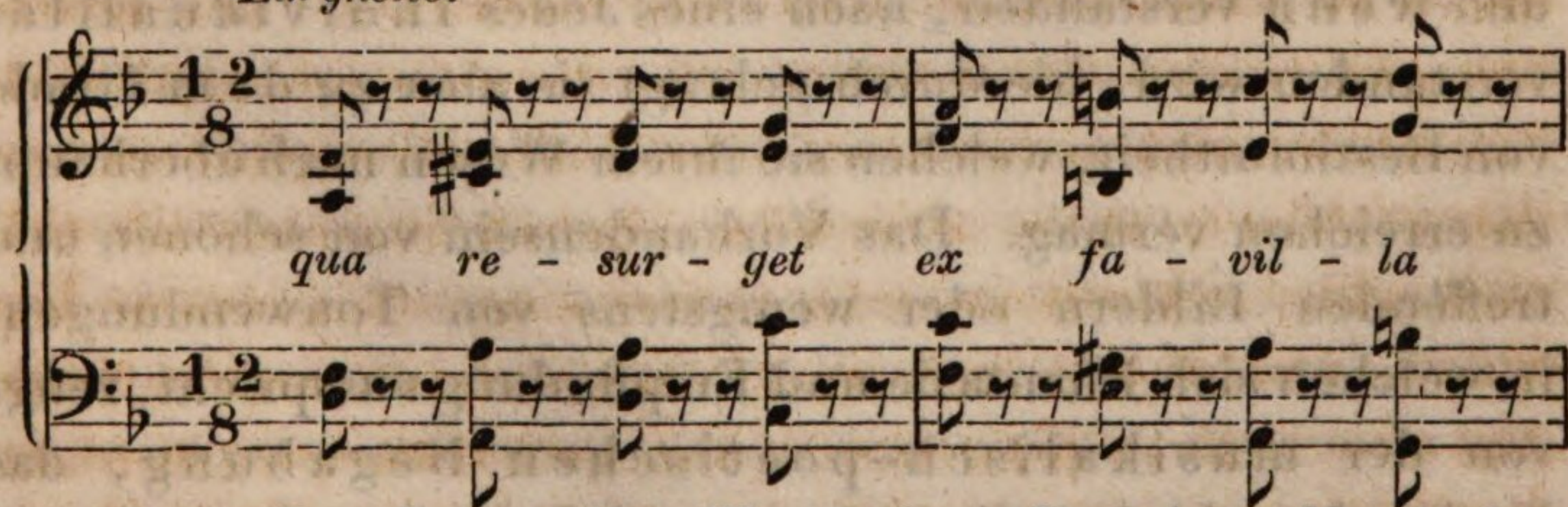
Mit den aufgeführten Beispielen ist übrigens die Zahl der zur Wahl harmonischer Ausdrucksmittel überhaupt geeigneten Fälle noch lange nicht erschöpft; sie sollten nur, möglichst systematisch geordnet, im Allgemeinen darauf hinweisen, wie mancherlei Ausdrucksmittel für Charakteristik der Tonkunst zu Gebote stehen. Wenn nun bisher schon oft für einen und denselben Ausdruck sich mehrere Darstellungsmittel boten, zugleich vielleicht ein dynamisch-rhythmisches, ein melodisches und ein harmonisches, wieviel mehr Darstellungsmittel für einen und denselben Fall müssen sich erst ergeben, wenn alle diese Factoren zu einer Wirkung zusammentreten. Es würde jedoch zu weit führen, wenn ich die Toncharakteristik auch in dem Zusammenwirken derselben noch besonders besprechen wollte. Für jeden schaffenden Künstler ist es aber durchaus nöthig, auch in dieser Beziehung die Volks-, besonders die Nationalmusik, wie die Werke der bedeutendsten Meister der Kunst von Palestrina bis zu denen der jüngsten Zeit zu studiren, um zur rechten Würdigung solcher Ausdrucksmittel zu gelangen. Die Kenntniss und Erkenntniss derselben soll jedoch keinesweges zu einem Conglomerat von Tonbildern und charakteristischen Tonwendungen verschiedener Meister zu verschiedenen Zeiten führen, die sich vielleicht gar nur dem Gedächtnisse eingeprägt hätten. Ein solches würde die Geschmacklosigkeit selbst sein. Nein! Aus dem tieferen Eingehen in dieselben wird sich vor Allem die Richtschnur für den Weg ergeben, den die Grossmeister unserer Kunst einschlugen, um zur Reinheit des Stils



zu gelangen, wie sie für die verschiedenen Gattungen der Musik nothwendig ist. Und nachdem durch geistige Ver- und Durcharbeitung eine Neugestaltung des Erkannten nach jedes Componisten eigener Individualität eingetreten ist, wird dann ein geläutertes geistiges Besitzthum entstehen, das sich in der Stunde der Begeisterung unbeschadet der technischen Ausführung des Werkes, der Phantasie und dem Gefühl zur freien Verfügung stellt. Der letzte Cyklus dieser Vorträge wird mir Gelegenheit geben, mich bei der Idealbildung des Tonkünstlers hierüber näher auszusprechen.

Sobald sich das Gedächtniss allein dieser Ausdrucksweisen bemächtigt hat und der Componist unfreiwillig auf frappante Bilder geführt wird, welche vor ihm bereits von einem Meister gebraucht sind, entsteht noch eine andere, als die im ersten Cyklus besprochene Art der Reminiscenz. Manche charakteristische Tonwendungen sind so natürlich und nahegelegen, wie z. B. die Leiter als Bild des Auf- oder Absteigens, dass sie immer wieder zur Anwendung kommen dürfen. Sie umgehen, hiesse gekünstelt schreiben. Aber oft sind diese Allgemeinbilder noch durch andere Ausdrucksmittel spezialisirt, und dann ist es gewagt, sich bereits vorhandener zu bedienen. Sobald aber das Bild ein so spezielles ist, dass es eine ganz individuelle Auffassung des Componisten bekundet, so darf es nicht von einem Andern wiederholt werden. Es würde dann als Reminiscenz gelten. Wenn Mozart in dem bereits angeführten:

*Larghetto.*



aus dem »Lacrimosa dies illa« seines Requiem die Auferstehung der Todten durch das leitermässige Aufsteigen der



melodieführenden Oberstimme malt, wie es unzähligemal vor ihm geschehen ist, so wird hierin Niemand eine Reminiscenz sehen, ebensowenig, wie in den unzähligen Fällen, in welchen dies Bild nach ihm gebraucht sein mag. Wenn aber ein Componist zu gleicher Zeit auch die geheimnissvoll wirkenden Pausen nach jedem Ton, und in diese hinein klagend nachschlagende Achtel, wie die der ersten Violine:



setzen und das Ganze mit

Harmonien ausstatten würde, welche die Erhabenheit des Gegenstandes in antiker Weise malten, so hätte er sich, und ob auch sonst keine Note dieselbe wäre, doch einer Reminiscenz schuldig gemacht. Und wenn ein Componist bei der Erwartung des jüngsten Gerichts nach Seb. Bach's individuellster Auffassung in seiner *H-moll*-Messe, auf welche ich bereits aufmerksam machte, die Verwandlung des irdischen Leibes in einen verklärten durch enharmonische Verwechslung darstellen würde, so hätte er sich, ob auch kein Hörer davon wüsste, und ob das Bild an sich treffend, oder nicht treffend wäre, doch einer Reminiscenz schuldig gemacht. Die Bildersprache hat übrigens für die Musik noch einen grösseren Werth, als für die Poesie, und zwar deshalb, weil nur auf diesem Wege, nicht durch Worte und Gedanken, der Phantasie bestimmte Anhaltepunkte zum Nachbilden gemeinter Vorstellungen gegeben werden können. Ohne sie ist und bleibt die Musik eine Art Allgemeinsprache, deren Inhalt mehr geahnt, als verstanden, und wenn verstanden, nach eines Jedes Individualität verstanden wird; hierdurch gelangt sie aber zu dem Grade von Bestimmtheit, welchen sie ihrem Wesen nach überhaupt zu erreichen vermag. Das Vorhandensein von schönen und treffenden Bildern oder wenigstens von Tonwendungen, in welchen sich Phantasie und Empfindung ausspricht, zeugt von der musikalisch-poetischen Begabung, das Vorhandensein der Abrundung und logischen Ausführung der Form von der musikalisch-grammatischen



Kenntniss und der technischen Geschicklichkeit des Componisten. Beide sind zu einem Tonstücke nothwendig, das als Kunstwerk gelten soll. Auf Vergeistigung der Form kommt es an; die blosse Factur ohne Inhalt kann ebensowenig in der Musik, als in irgend einer Kunst genügen.

Bisher ist indessen von dem Toninhalte nur insofern die Rede gewesen, als er sich nachweisbar aus vorhandenen Formen schöpfen liess; jetzt lassen Sie uns dazu schreiten, die Formen sich aus dem vorhandenen Inhalte gestalten zu sehen. Denn durch diese Ergänzung kann sich allein die Wahrheit ergeben, um deren Ergründung es dem geistvollen Tonkünstler, wie dem sinnigen Hörer zu thun sein muss.



## **Fünfter Vortrag.**

### **Begründung der Tonform aus dem Inhalte.**

---

Während es bis jetzt nur die bereits vorhandenen Formen oder vielmehr die Factoren derselben gewesen sind, aus denen sich uns der Inhalt erschlossen hat, will ich nun versuchen, aus dem Inhalte die Formen entstehen zu lassen. Wie es dort aber nöthig war, an der Hand des Wortes, und darum vornämlich mit Hülfe der Vocalmusik zum Ziele zu gelangen, so werden wir auch hier vorläufig noch dieses leitenden Fadens bedürfen, wenn wir mit Sicherheit zu Werke gehen wollen. Denn die musikalischen Formen sind nicht der unmittelbare Ausdruck der Wirklichkeit des Gefühlslebens, sondern sie werden nur, dem Wesen der Musik in ihrer Entwicklung entsprechend, ein tönender Widerschein desselben, wie dies überhaupt kunstwahr zur Erscheinung gelangen kann. Und um sich aus dem dunkeln Gebiete des Gefühlslebens nicht sogleich führerlos in das ebenso dunkle der Instrumental-Musik zu begeben, wird es gut sein, so lange wie möglich von der Vocal-Musik Aufschluss über die Verwendung charakteristischer Ausdrucksmittel zur Verwandlung des Inhalts in eine entsprechende Form zu erhalten. Wir werden uns dabei von dem Worte nur soweit leiten lassen, als es ein spezielles Gefühl, oder vielleicht auch die einzelnen Phasen desselben bezeichnet. Nicht dem Gedanken, den es mit der



Vorstellung erregt, sondern dem Gefühl, das es erschliesst, werden wir folgen. Das Wort deutet aber nur an, was die Musik ausführt. Wollen wir seinem Fingerzeige mit Leichtigkeit und Zuverlässigkeit weiter folgen und gewiss sein, auf der Fährte der Wahrheit zu bleiben, so müssen wir einen Blick in die Tiefe unserer Seele gethan haben. Besonders nothwendig ist es, die Seelenkräfte zu kennen, welche bei dem Componiren, Ausführen und Hören der Musik thätig werden. Und für deren kurze Besprechung möchte ich mir zuvörderst Ihre Aufmerksamkeit erbitten.

Vor allen Dingen haben wir uns darüber zu verständigen, was Gefühl ist und wie es sich von Empfindung unterscheidet. Gefühl ist das Regewerden von Lust oder Unlust, Befriedigung oder Nichtbefriedigung mit dem eigenen Zustande. Sobald wir dieses Zustandes inne werden, kommen wir zur Empfindung. Und die Umwandlung des Gefühls zur Empfindung wiederholt sich bei allen Phasen und Gradationen, zu welchen die Seele überhaupt gelangt. Die tiefste Stufe bildet das Gemeingefühl. Es gehört besonders dem leiblichen Zustande an und entzieht sich der musikalischen Darstellung ganz. Auch das Gefühl der folgenden Stufe, das sinnliche, das sich von dem ersteren durch Deutlichkeit, Klarheit und Oertlichkeit der Empfindung unterscheidet, giebt der Phantasie noch nicht Veranlassung, so darauf einzugehen, dass durch die Gestaltung von Bildern ein ästhetisches Gefühl im Hörer erregt werden könnte. Wenigstens trägt jede Interjection, welche in diesem Zustande hörbar wird, den Stempel des Animalischen. Die musikalische Nachahmung derselben wirkt darum höchstens komisch. Selber das blosse Trällern erhebt sich schon weit darüber, und mit dem Wiederhall des Gefühls im Wort, noch mehr im gesungenen Wort ist bereits eine höhere Stufe betreten, die des sinnlich-geistigen Gefühls. Und dies ist es, welches den reichlichsten Stoff für die musikalische Darstellung bietet.

Mit der sinnlichen Empfindung der Wirklichkeit des Daseins und dem Triebe, es zu erhalten (dem Lebenstriebe),



wird nämlich ein Gefühl der Freiheit wach, das von dem Streben begleitet ist, dem Dasein eine zeitliche Gestaltung zu geben (dem Gestaltungstrieb). Sobald nun Freiheit dafür in einem Maasse vorhanden ist, dass diese Gestaltung nach Neigung oder Abneigung vor sich gehen kann, bringt die Phantasie nach dem Grade ihrer Lebendigkeit und der vorhandenen Vorstellungen entsprechende Bilder. Durch diese wird ein neues Gefühl hervorgerufen, das des Gefallens an diesen Bildern, das den ersten Keim des ästhetischen Gefühles bildet. Und in der hierauf folgenden gestaltenden Thätigkeit, welche die Phantasiebilder nach Gutdünken auf die nächsten Gegenstände überträgt, so dass diese wie mit einem Zauberstabe verwandelt erscheinen, begegnen wir dem ersten Keim der poëtischen Schöpferkraft. Es entsteht ein Spiel, und in Bezug auf Musik und Gesang ein Spiel mit Tönen.

»Zum erstenmal geniesst der Geist,  
 »Erquickt von ruhigeren Freuden,  
 »Die aus der Ferne nur ihn weiden,  
 »Die seine Gier nicht in sein Wesen reisst,  
 »Die im Genusse nicht verschneiden.«

Und was der Dichter hier von dieser Stufe der Entwicklung des Menschengeschlechts im Allgemeinen sagt, das zeigt sich in stets neuer Wiederholung bei der Entwicklung des einzelnen Menschen, und so in fortschreitender Parallele bis zu den höchsten Stufen.

Die Bilder der Phantasie entstehen anfangs scheinbar launenhaft, doch waltet auch unverkennbar hier ein Gesetz, nämlich das der Aehnlichkeit und des Gegensatzes mit dem Gegenstande des Spiels. Die Aehnlichkeit kann eine wirkliche oder zufällige sein. Im ersteren Falle beruht sie auf Uebereinstimmung mit Theilen oder dem Ganzen des Gegenstandes, oder auf dem Verhältniss von Wirkung und Ursache, von Mittel und Zweck; im letzteren Falle ruft die gegenwärtige Vorstellung eine andere ihr entsprechende hervor, welche früher einmal vorhanden war, oder überhaupt eine solche, welche vielleicht zu glei-



cher Zeit oder vorher oder nachher mit dieser in irgend einem Zusammenhange stand, durch Assoziation. Mit dem Gegensatze verhält es sich ungefähr ähnlich, nur dass er auf dieser Stufe durch Einwirkung des sinnlichen Triebes hervorgerufen wird, der von einer Veränderung zur andern eilt, das Heftige, Wilde, Grelle, wie das Neue und Ueberraschende liebt, und dass er daher schnell von einem Extrem zum andern übergeht, von der Lust zum Schrecken, vom Erhabenen zum Komischen.

Das Gefühl ist aber in seiner vollen Kraft sogleich nicht thätig. Es tritt zuerst als bloße Stimmung, als Gefühls- oder Gemüthsstimmung auf, als der sinnlich-geistige Zustand unserer Seele, in welchem wir Ruhe oder Unruhe, Gleichmuth oder Erregtheit, Zufriedenheit oder Unzufriedenheit, Heiterkeit oder Traurigkeit theils nur im Allgemeinen, theils mit dunkeln Vorstellungen und deshalb auch ohne bestimmte Phantasiebilder empfinden. Eine solche Gefühlsstimmung ist aber wieder von der zu unterscheiden, in welcher wir aufgelegt sind, uns dem vorher besprochenen, zuletzt zur Beschäftigung mit der Kunst werdenden Spiele hinzugeben. Dies ist eine ästhetische Stimmung, welche wieder vorhanden sein muss, wenn die erste als Stoff für die Darstellung durch Musik oder Gesang behandelt oder die behandelte wiedergegeben oder nachempfunden werden soll. Die Gefühlsstimmung als Stoff klingt meistens als Erinnerung an etwas bereits erlebtes Aehnliches an; bei ihrem momentanen Auftauchen kann sie zwar auch zur Darstellung gelangen, allein es ist damit immer die Gefahr einer allzu einseitigen Auffassung verbunden. Der Gegenstand, welcher uns in der ästhetischen Stimmung ergreift, weckt ein ihm entsprechendes Phantasiebild, und dies gewinnt tönende Wirklichkeit im Liede. Freude und Wehmuth, Dank, Preis, Trost, Ergebung u. s. w. werden zum Inhalt und Dichter und Sänger können sogar eine und dieselbe Person sein. Die empfindende Phantasie, welche den Inhalt nur ganz im Allgemeinen wiedergeben könnte, wird von der hörenden und



schauenden unterstützt, und so empfängt das ursprüngliche Allgemeinbild seine Besonderheit durch die den Gegenstand und den Moment begleitenden Umstände und Einflüsse. So bekommt das Morgen- und das Abendlied ein ganz verschiedenes Antlitz und das Tanzlied, Trinklied, Wanderlied unterscheiden sich durch eigenthümliche Züge und Tonfarben. Kommt nun noch der Bildungsstandpunkt, das Lebensalter, Geschlecht, Temperament u. s. w. in Betracht, so treten, indem die Phantasie hierauf eingeht, sogar in derselben Liedgattung die merkbarsten Unterschiede hervor. Es würde zu weit führen, dies Alles speziell zu besprechen; um Sie jedoch einen Blick auf das reiche Feld der Erfindung thun zu lassen, welches dem Componisten zu Gebote steht, will ich einige charakteristische Beispiele an die verschiedenen Lebensalter der Menschen anknüpfen. Betrachten wir so zuerst das bekannte Kinderlied:



Rin-gel, rin-gel Rosen-kranz, sett' en Töppken Water bi,  
morgen wöll'n wi waschen, kleene Wäsche, gro-te Wäsche,  
al-ler-hand völ fi-ne Wäsche, Ki-ke-ri-ki-ki!

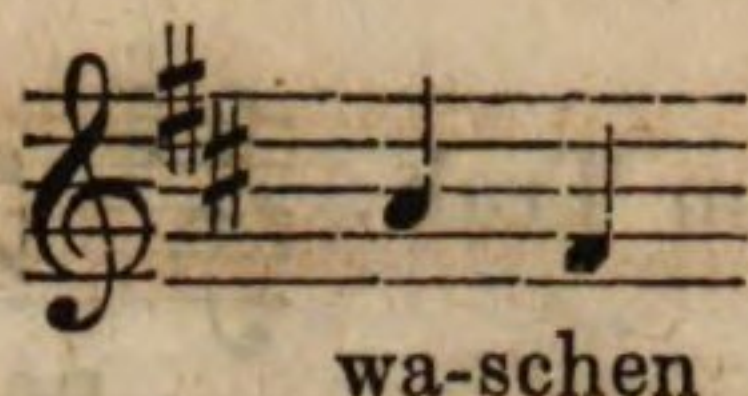
Die Stimmung, welche den Inhalt bildet, ist kindliche Fröhlichkeit, und zwar nach dem Aufschlusse durch den Text die Lust am Tanz, und da vom Wasserbeisetzen für die Wäsche die Rede ist, mehr der Mädchen, als der Knaben. Das Wogende des Tanzes findet in dem Hinauf-

und Hinabsteigen der Melodie: 

entsprechenden Ausdruck. Mit den ersten beiden Takten ist jedoch die Erfindung erschöpft; alles Weitere ist nur ein rhythmisches Spiel mit denselben Tönen. Es gestaltet sich



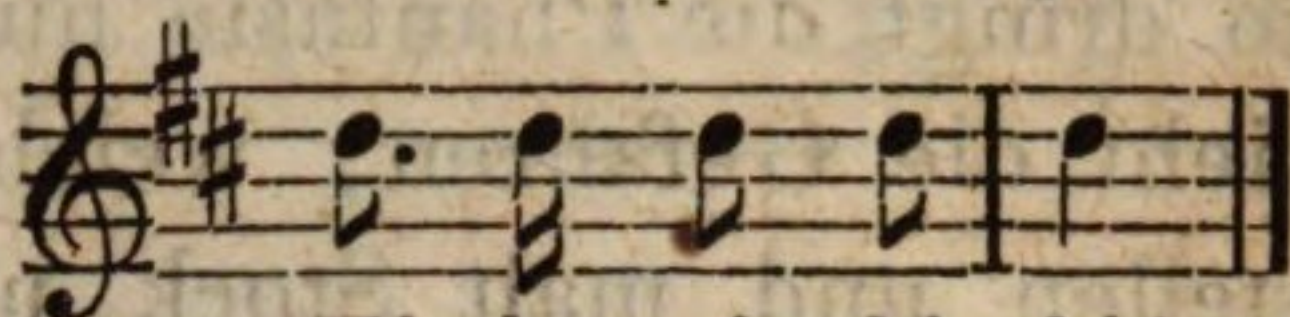
zweitheilig; der erste Absatz, welcher mit:



wa-schen

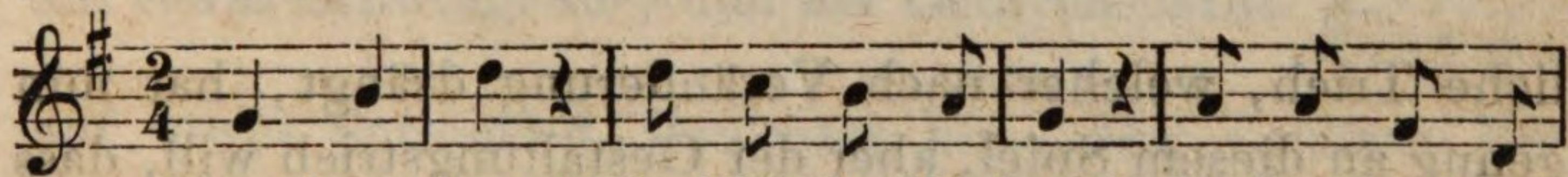
endet, enthält das Tonbild in grössester Allgemeinheit. Der zweite ist lebendiger und geht spezieller auf den Gegenstand ein; dort aber, wo er in voller Entwicklung ist,

schliesst er unerwartet ab mit:



Ki - ke - ri - ki - ki!

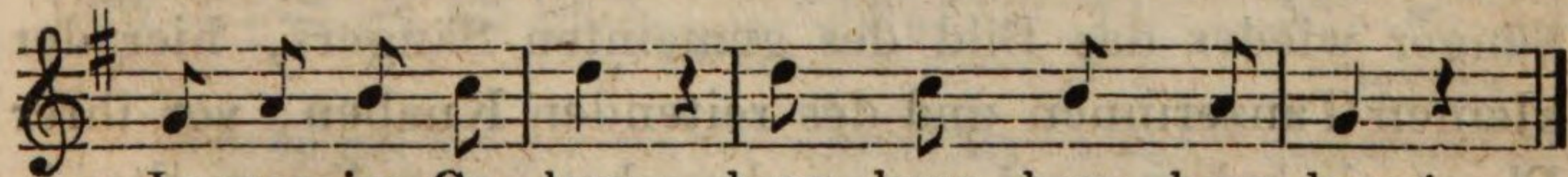
Der Hahnschrei, welcher für den Augenblick den Tanz stört, ist der Ausdruck des Uebermuthes, und der Sprung der kindlichen Phantasie dahin wird durch das Dazwischentreten des sinnlichen Triebes in seiner Zerstörungslust als Contrast zu der wohlgefällig geordneten Tanzbewegung motivirt. Kindliche Naivetät spricht sich in so charakteristischer Weise aus, dass die im 2. Cyklus bei Gelegenheit der Besprechung des Recitativs als unerlaubt hingestellte Tonmalerei durch Nachahmung von Thierlauten hier durchaus an ihrem Platze ist. Als Ergänzung sei diesem Kinderliede das nicht minder bekannte von Hering gegenübergestellt:



Hopp, hopp, hopp! Pferdchen, lauf Ga-lopp! Ue-ber Stock und

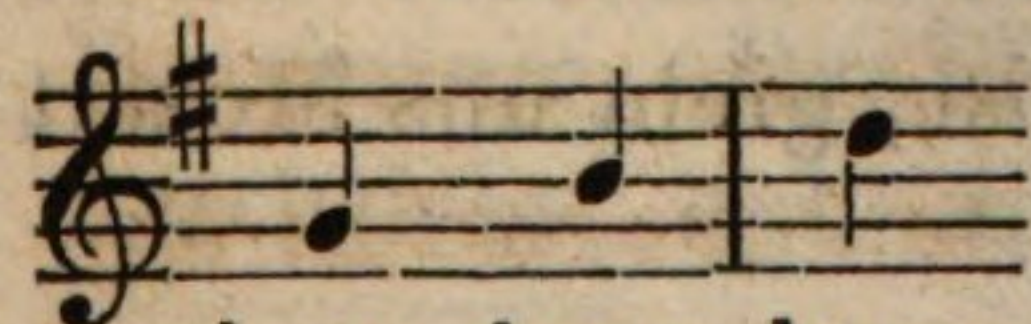


ü - ber Stei - ne, thun dir ja nicht weh die Bei - ne!



Im-mer im Ga - lopp, hopp, hopp, hopp, hopp, hopp!

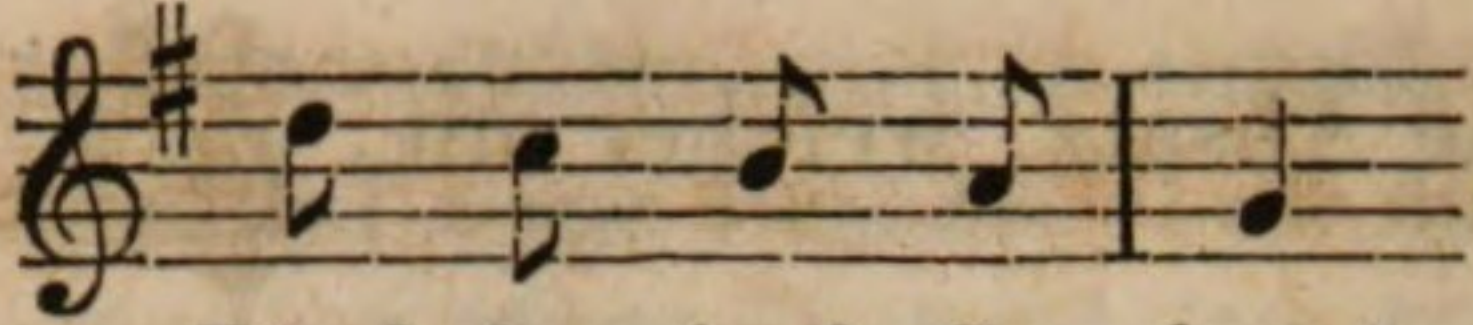
Der Inhalt ist Reiterlust eines Knaben. Sie spiegelt sich in den beiden Gliedern des ersten Theils bereits vollkommen ab. Das rüstige Ausschreiten des Pferdes im:



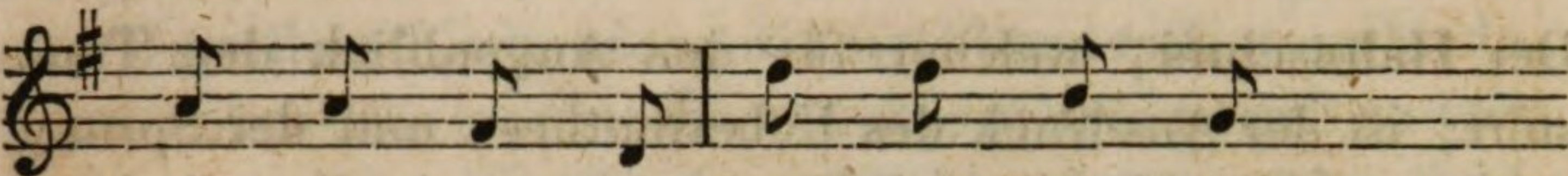
hopp, hopp, hopp

und die schnellere Weiterbewegung

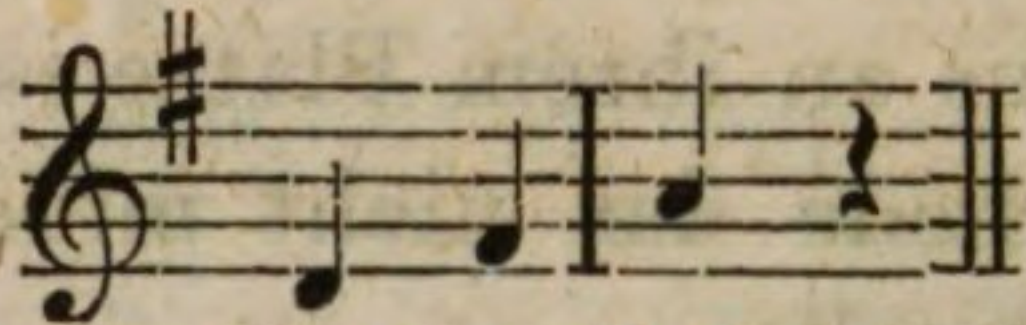


im Trab: , wie die Erreichung  
Pferd-chen, lauf Ga - lopp!

des Ziels durch den Abschluss sind bezeichnend genug. Der Kern des Liedes ist hiermit gegeben. Wie vorher, so dringt die Phantasie nun auch hier in's Einzelne. Sie sieht die Gefahren, welche sich dem Reiter gegenüberstellen und malt Stock und Steine im Hoch und Tief:

  
ü - ber Stock und ü - ber Stei - ne,

des zweiten Theiles. Aber nicht auf die Gefahren, sondern auf den Reiter, der sie überwindet, kommt es an; so wird denn der erste Theil mit einer kleinen Variation im Anfangstakte wiederholt und es ist eine dreitheilige Form entstanden. Die dritte und letzte Strophe bringt auch

einen Gegensatz in dem: . Der sinn-  
Brr, brr, he!

liche Trieb, welcher nach Veränderung drängt, hat nun genug an diesem Spiel, aber der Gestaltungstrieb will, dass nicht anders, als spielend diese Grenze festgesetzt werde. Und so bringt die Phantasie in dem »Brr!« das Bild des stillstandgebietenden Reiters. Geht nun die Kunst auf die Darstellung solcher Lieder ein, so müssen Componist und Sänger wieder das Bild des gemeinten Sängers, hier der kleinen Tänzerinnen und des reitenden Knaben, vor ihrer Phantasie haben, und nur wiedergeben, was diesem Standpunkte entspricht, durch Personification. Hiernach modificirt sich die Beurtheilung.

Ein treffendes Beispiel von einem Kunstliede dieser Art, das jedoch »Aria« überschrieben ist, giebt uns Mozart in Papageno's:



*Allegretto.*

Der\*) Vo - gel - fän - ger bin ich ja, stets

The first system of the musical score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

lu - stig, hei - sa, hop - sa - sa!! Es ist die Lust am

The second system continues the melody and accompaniment. The treble staff shows the continuation of the vocal line, and the bass staff continues the accompaniment. The lyrics 'lu - stig, hei - sa, hop - sa - sa!!' are written under the treble staff, and 'Es ist die Lust am' is written to the right of the system.

Vogelstellen, und zwar eines grossen Kindes, des erwachsenen Menschen in kindlichem Zustande, welche hier Ausdruck findet. Zu Anfang ist die Melodie noch sehr allgemein gehalten. Doch deutet die Figur



auf etwas Schwingend-, und der Octavenschritt



auf etwas Springend-Bewegtes hin. Das Letztere lässt Mozart ganz fallen, auf das Erstere geht er aber näher ein, und so ist der folgende, den ersten Theil beendende Absatz:

ich Vo-gel-fän-ger bin bekannt bei Alt u. Jung im ganzen Land

The third system of the musical score continues the melody and accompaniment. The treble staff shows the continuation of the vocal line, and the bass staff continues the accompaniment. The lyrics 'ich Vo-gel-fän-ger bin bekannt bei Alt u. Jung im ganzen Land' are written under the treble staff.

eine Ausführung des obigen Motives mit der Wendung zur Dominante. Der lustige Vogelfänger, der das ganze Land durchzieht, stellt sich im Allgemeinbilde hin. In diesem

\*) Die Gesangstimme ist drei Octaven tiefer zu lesen.



Tone fährt der Sänger fort, doch legt er es darauf an, in der Fermate zum Schluss des 2. Theils auf etwas Besonderes vorzubereiten:

weiss mit dem Lo - cken um - zu - gehn, und mich auf's

Pfei - fen zu ver - steh'n. Er nimmt die Papagenoflöte

und pfeift:

Und nachdem er sich auf solche Weise unverkennbar als Vogelfänger »Papageno« hingestellt hat, kehrt er wieder zum Gesange zurück:

Drum kann ich froh und lu - stig sein, denn

al - le Mäd - chen sind ja mein.



Es entsteht so der dritte Theil, welcher dem ersten entspricht, jedoch anfangs gesteigert und zum Schluss nach der Tonica gewendet ist. Das Tonspiel hat in diesem Liede eine grössere Bedeutung gewonnen, als in den beiden ersten. Während man aber der Melodie des ersten und zweiten Theils ganz gut auch einen andern Text unterlegen könnte, wenn er nur überhaupt lustigen Inhalts wäre, so wird die Phantasie durch das Pfeifen auf der Papagenoflöte doch veranlasst, auf die bestimmte Individualisirung Papageno's einzugehen. Dem Charakter desselben ganz angemessen sind auch die Harmonien und die Begleitungsfiguren gewählt. Es ist der Inhalt, welcher dies Alles bedingt hat.

In den ersten beiden Beispielen sprach sich das subjective Gefühl des Sängers selbst aus, in diesem letzten ging die Phantasie des Componisten darauf ein, und nicht sein eigenes, sondern das Gefühl der dargestellten Persönlichkeit kam zum Ausdruck. Ein äusseres Object wurde personifizirt. Um hier der Wahrheit getreu zu bleiben, bedarf es, nächst einer lebendigen Phantasie, einer feinen Menschenbeobachtung. Je mehr Wahrheit, d. h. hier Objectivität des Gefühls uns aus der Composition entgegentritt, desto treffender finden wir sie.

Bisher begegneten wir nur Compositionen, in welchen nach Schiller's bezeichnendem Ausdrücke sich wenigstens bis zu einem gewissen Grade »energische Schönheit« fand. Zufällig bewegen sich alle in der Durtonart; aber auch die Molltonart eignet sich hierfür, wie wir es namentlich in russischen, schwedischen und auch schottischen Volksliedern sehen. Eine jede dieser Tonarten wird aber auch zu dem Ausdrücke der »schmelzenden Schönheit« verwendet. Um jedoch den Vergleich beider Arten zu erleichtern, wird es das Beste sein, auch hiervon ein Beispiel in der Durtonart zu geben. Es sei wieder ein deutsches (hessen-darmstädtisches) Volkslied dazu gewählt:



Ach in Trau - ern muss ich le - ben, sag', wo -  
 ran hab' ich's verschuld't? weil mein Schatz mir's hat auf -  
 ge - ben, muss ich's tra - gen mit Ge - duld.

Die Charakteristik ist hier eine ganz andere, wie vorher. Wir begegnen keinen Tonbildern aus der Aussenwelt, es ist Alles mehr innerlicher Natur. Und zufolge derselben macht sich das Melisma in grösserem Maasse geltend. Der

weibliche Schluss des ersten Theils auf: ver-schuld't

gehört schon hierher, vor Allem aber die Dehnung auf:

wo - ran — . In letzterer gipfelt sogar die Compo-

sition, welche durch die Wiederaufnahme derselben bei:

erst zu einheitlicher Abrundung  
 muss ich's tra - gen

kommt. Auch der Schluss auf der Terz: mit Ge-duld

in seinem süß-elegischen Ausklingen ist charakteristisch. In der zweitheiligen Form stellt sich anfangs das Trauern in seiner Allgemeinheit, später in seiner Besonderheit hin. Diese ist jedoch mehr durch die Worte, als durch die Musik bezeichnet. Soll letztere in ähnlichen Fällen zu grösserer Bedeutung gelangen, so muss sie zu rhythmischen oder harmonischen Mitteln ihre Zuflucht nehmen, und das, was in der Melodie noch nicht genügend ausgesprochen ist, durch die Begleitung zu ergänzen suchen.



Je mehr die Stimmung aus ihrer Allgemeinheit heraus-treten und charakteristischen Ausdruck gewinnen soll, desto nothwendiger ist dies. Es liegt daher in der Natur der Sache, dass Lieder, welche Seelenstimmungen des zur nächsten Culturstufe entwickelten Menschen charaktergetreu wiedergeben sollen, meistens von solchen Mitteln Gebrauch machen. Auf dieser Stufe, der des jugendlichen Alters, hat die Seele bereits so viele Eindrücke theils von der äussern Natur, theils von dem Zusammenleben mit Menschen, theils von dem religiösen Cultus, theils von den politischen Vorgängen, theils aber auch von Kunst und Wissenschaft empfangen, dass das sinnlichgeistige Gefühl nicht allein ästhetischen, sondern auch intellectuellen und moralischen Einfluss erfahren hat und der Phantasie ein ungleich grösserer Reichthum von Bildern zu Gebote steht. Alle Seelenkräfte sind dabei noch in voller Harmonie thätig. Besonders lebendig pflegt indessen die Phantasie zu sein, und daher begegnen wir hier vornämlich der schönsten Blüthe der menschlichen Psyche: der ersten jugendlichen Begeisterung für alles Wahre, Gute, Schöne. Und die Liebe im reinsten und umfassendsten Sinne des Wortes ist die mächtige Pulsader dieses erhöhten Daseins. Hier bietet sich ergiebiger Stoff zu musikalischer Behandlung dar, und der grosse Reichthum unserer Litteratur an Wander-, Frühlings-, Jäger- und Studenten-, von Kriegs- und Nationalliedern etc. beweis't dies genügend. Die Melodie zeichnet sich in ihnen durch grösseren Schwung und in den Sologesängen durch Innigkeit und feinere Declamation, die Begleitung oder Mehrstimmigkeit durch grösseren Harmonienreichthum und geistreichere Behandlung aus. Einige von Schubert's Müllerliedern, und zwar diejenigen, welche noch an das Idyllische streifen, gehören hierher, und Stellen, wie z. B. die am Schlusse des Liedes: »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein«:



Etwas geschwind.

Dein ist mein Herz, dein ist mein Herz

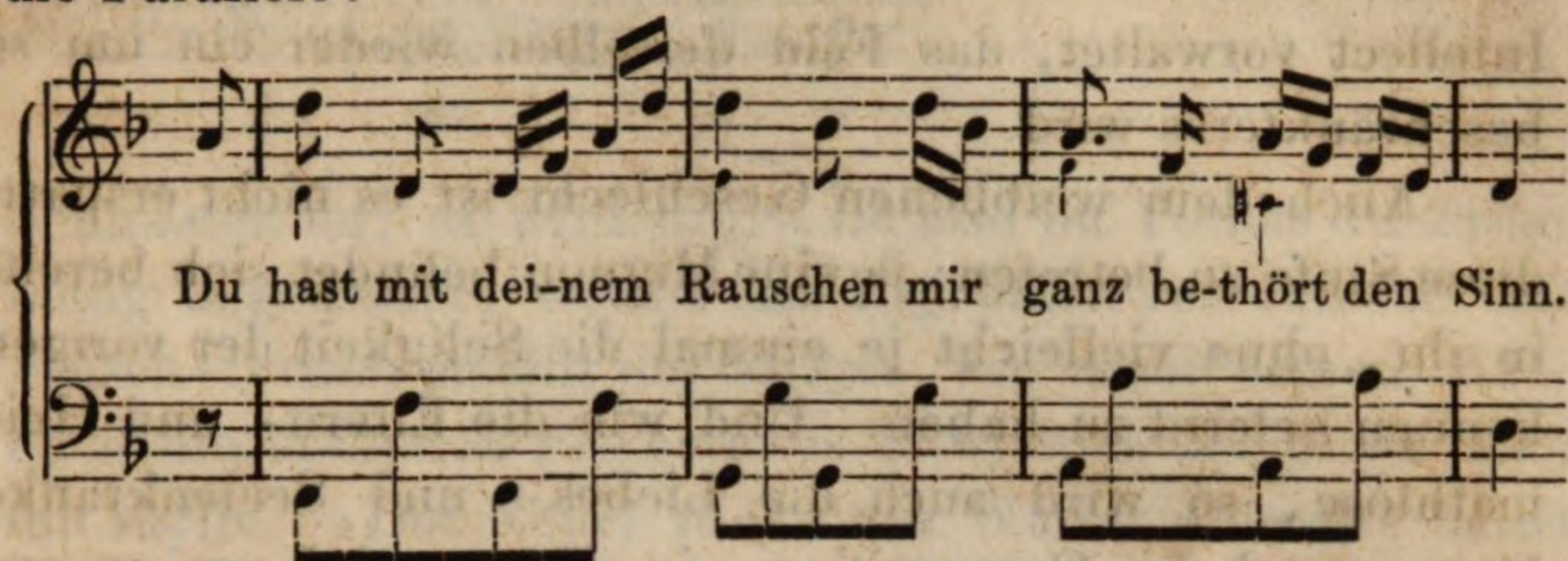
würden sowohl in Bezug

auf declamatorische wie harmonische Behandlung dem Inhalt der vorigen Stufe nicht mehr entsprechen. Die Charakteristik wird auch dadurch mannichfaltiger und ausgeprägter, dass der Componist bei der Wahl treffender Tonbilder freier zu Werke gehen kann; und wenn durch den Takt ein Contrast hervorgerufen wird, so erfährt er bereits eine dem reineren Geschmacke angemessene Milderung. So finden wir ihn meistens in durchcomponirten Liedern, die gerade hierdurch erst ihre wahre Berechtigung empfangen. In Schubert's: »Ich hört' ein Bächlein rauschen« z. B. führen die Worte: »ist das denn meine Strasse? o Bächlein, sprich, wohin? du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn« zu einem solchen Contrast. Der Müller, welcher in seiner Wanderlust dem Rauschen des Baches gefolgt ist, wird sich bewusst, von dem Ziel seiner Wanderung abgekommen zu sein. Die Freudigkeit wandelt sich in vorwurfsvollen Ernst um. Die Melodie ist nun zwar eine andere, namentlich in ihrer Wendung nach Moll und in ihrer reicheren Modulation; sie ist aber in rhythmischer Beziehung der der ersten Strophe ähnlich, und bringt zu dem Aufschwung der Stelle:





die Parallele:



So nimmt auch die einfache Lyrik zum öftern ein episches Gewand an, und mit Aufnahme des Recitatives streift sie auch, wie z. B. in Mozart's »Veilchen«, in das dramatische Gebiet hinein.

Auch tritt für diese Stufe bereits die Behandlung der Musik auf, durch welche sie eine besondere romantische Bedeutung erhält, indem sie nicht mehr als ideale menschliche Gefühlssprache, sondern als eine Art von Personification mährchenhafter Geisterwelt in Tönen erscheint. Das Lied Ariel's aus Shakespeare's »Sturm«: »Wie die Bien' saug' ich mich ein« ist z. B. mehrmals auf solche Weise componirt worden.

Auf der folgenden Entwicklungsstufe tritt das Leben mit seinem Ernst an den Menschen heran. Theils die Einseitigkeit des Berufs, theils die einseitige Anstrengung einzelner Seelenkräfte, welche sowohl bei der nöthigen Vorbereitung für denselben, als bei der späteren Thätigkeit darin erwächst, theils die einseitige Auffassung schmerzlicher Lebenserfahrungen, von denen Niemand verschont bleibt, stören die Harmonie zwischen Geist und Gemüth. Die intellectuelle Bildung herrscht entweder auf Kosten der Gefühlsbildung vor oder das Gefühl überwiegt die intellectuellen Kräfte. Es entsteht der Zweifel, und mit ihm auf der einen Seite der Weltschmerz und der Un-



glaube, auf der andern die Schwärmerei und der Aberglaube. Dort, wie hier stürmen die Leidenschaften, und Skepticismus wie Fanatismus wirken unheilvoll. Dieser disharmonische Zustand giebt gerade den reichlichsten Stoff für die musikalische Darstellung, wenngleich dort, wo der Intellect vorwaltet, das Feld derselben wieder ein um so beschränkteres wird.

Auch dem weiblichen Geschlecht ist es nicht erspart, diese Stufe zu betreten; ja eine Mignon befindet sich bereits in ihr, ohne vielleicht je einmal die Seligkeit der vorigen kennen gelernt zu haben. Und wie die Eltern- und Heimathlose, so wird auch die Liebes- und Seelenkranke Gegenstand der Composition, ja dieser wird um so anziehender, als die unsäglich verschiedenen, und auch oft geheimnissvollen Umstände, welche den Zustand veranlassen, auf ihn einwirkten oder ihn begleiteten, der Phantasie eine unerschöpfliche Quelle von Bildern für die Individualisirung geben.

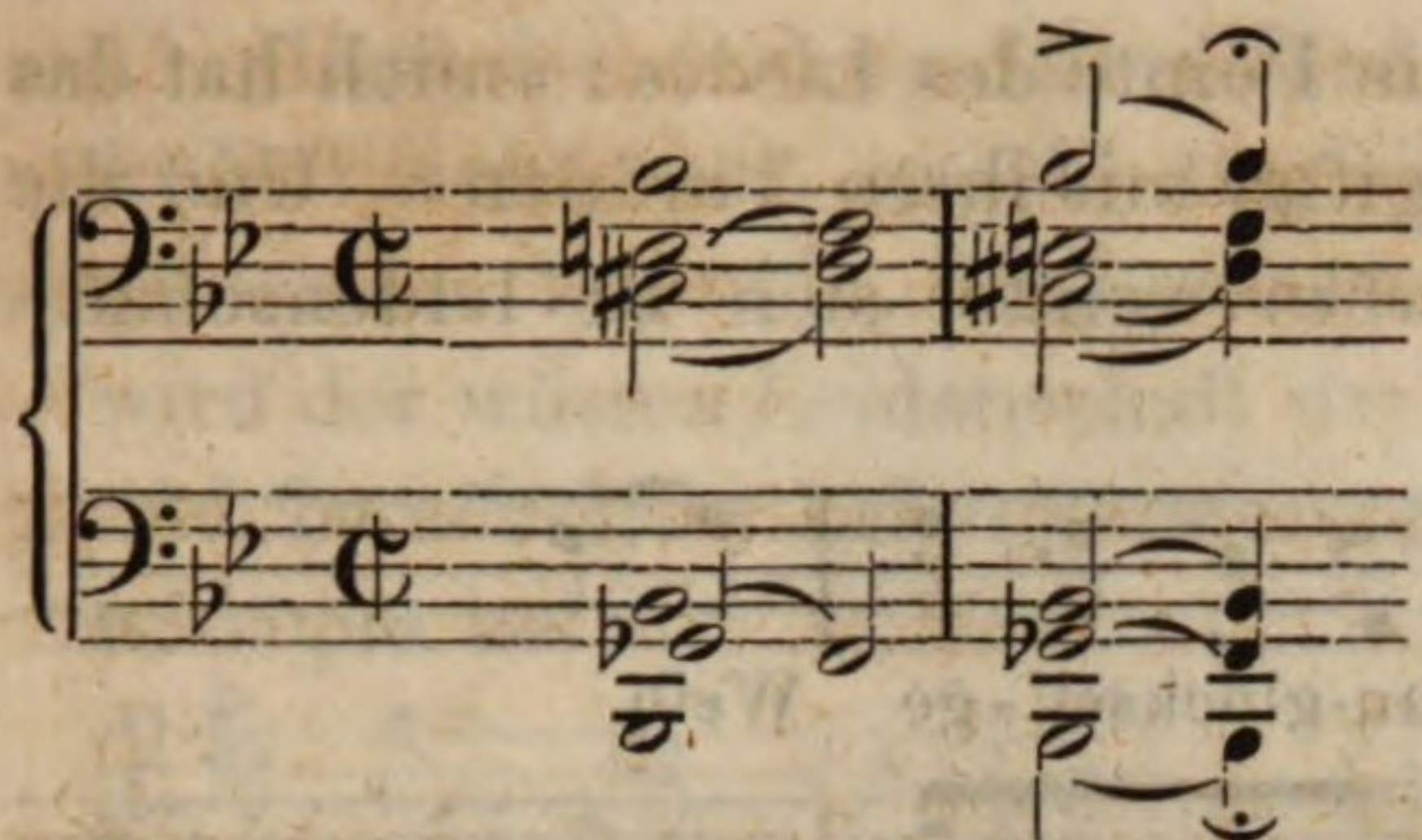
Die meisten der Heine'schen Lieder, welche ja so vielfach componirt sind, gehören hierher. Es sei z. B. sein:

Sehr langsam.

The musical score is for a song in E-flat major, 4/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Sehr langsam' (Very slow). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and the articulation is 'molto legato'. The lyrics are 'Das Meer erglänzte weit hinaus'. The piano accompaniment features a prominent, sustained bass line in the left hand, creating a dissonant effect with the vocal melody.

nach Schubert's bekannter Composition angeführt. Die Einleitungstakte der Begleitung beginnen durchaus disharmonisch:





Sie entsprechen den

Schlussakten; es wird durch sie also im Voraus die Stimmung angedeutet, welche das Ergebniss des Inhaltes ist. Episch-lyrisch erzählt der Sänger, wie er mit seinem Mädchen am einsamen Fischerhaus sass, und die Musik malt die Idylle. »Der Nebel stieg, das Wasser schwoll« heisst es weiter, und zwar fast recitativisch mit tremulirender und lebhaft modulirender Begleitung. Ruhiger wird diese, und melodischer der Gesang bei den Worten: »aus deinen Augen liebevoll fielen die Thränen nieder«; aber heftige und durch Disharmonien erhöhte Accente, wie auch später eine vorübergehende Mollterz verleihen der letzten Zeile:

eine besondere Charakteristik. Der Sänger sieht die Thränen auf ihre Hand fallen und trinkt sie von dieser fort. Der musikalische Ausdruck hierfür ist der Melodie und ihrer harmonischen Behandlung zu Anfang ganz entsprechend. So ist die Einheit der ersten idyllischen Stimmung gewahrt. Aber wie sie dort von dem steigenden Nebel und von dem schwellenden Wasser fortgescheucht wird, so hier von dem Geständniss: »seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib, die Seele stirbt vor Sehnen«. Die Composition geht natürlich auch auf eine analoge Behandlung ein. Nun heisst



es weiter, und das ist die Pointe des Liedes: »mich hat das unglücksel'ge Weib vergiftet mit ihren Thränen«. Und die ruhige Melodie von vorhin wendet sich zu leidenschaftlicher Höhe:

mich hat das un-glücksel'-ge Weib

*pp*

und endet mit denselben Accenten, die den Thränen galten:

ver-gif-tet mit ih-ren Thrä-nen

indem jedoch ein Doppelschlag höchst charakteristisch andeutet, von welchem unwiderstehlichen Reize die ganze Erscheinung gewesen sei.

Wie sich in anderer Weise das Dämonische im Liede zur Geltung bringen lässt, zeigt u. a. Caspar's:

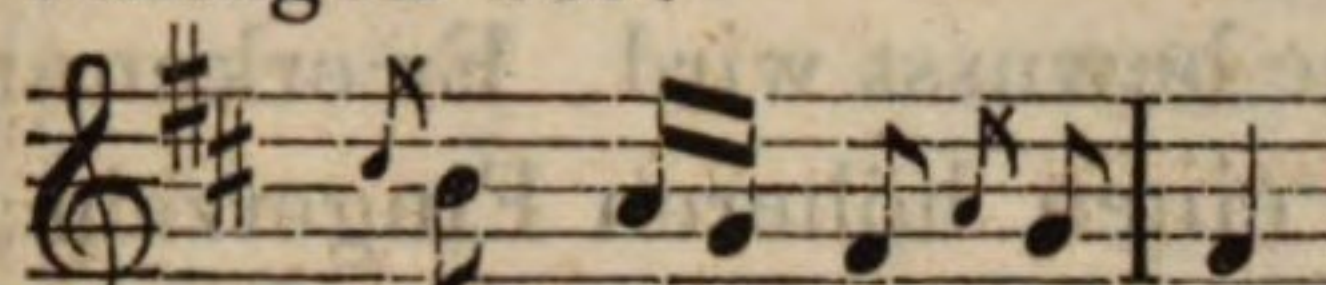
*Allegro feroce mà non troppo presto.*

Hier im ird'-schen Jam-mer-thal

aus Weber's »Freischütz«.



Dass der Anfang dieses Liedes in Moll und der Schluss in Dur steht, und nur die Begleitung die Einheit der Tonart wieder herstellt, ist bereits charakteristisch. Dadurch wird der wüsten Leidenschaft der Reiz anscheinend frischer und berechtigter Lebensäußerung gegeben. In den Vorschlägen bei:



spricht sich Hohn über die irdische Misere aus, und in der frappanten Harmonienfolge von:



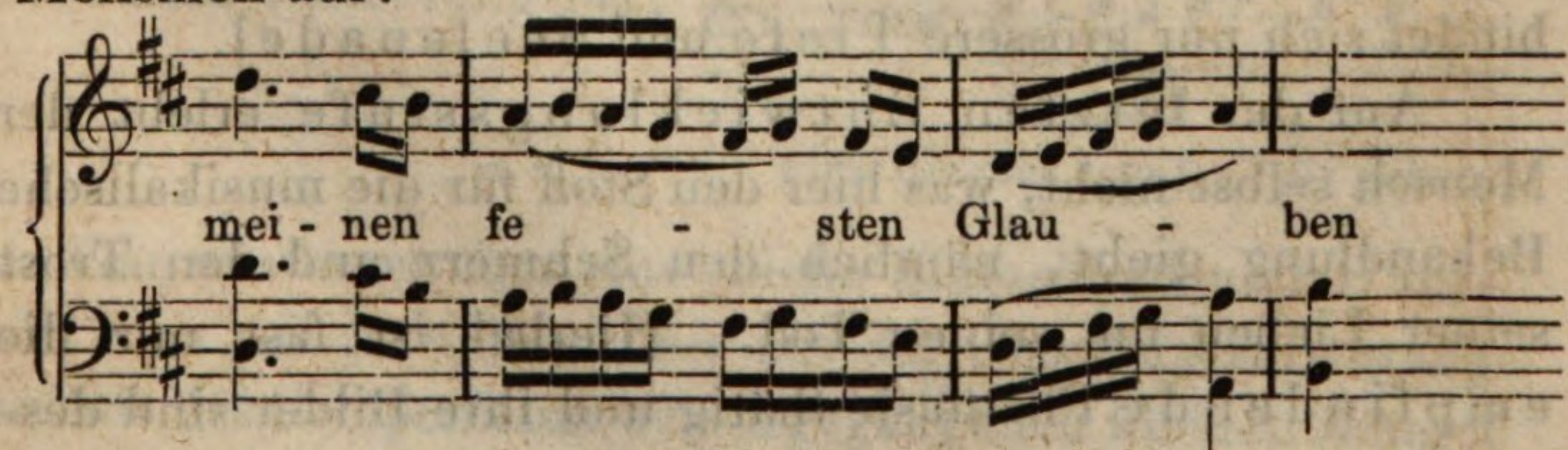
Qual zu: trüg' der Stock nicht Trau - ben

wird das Mittel dagegen in ein wirkungsvolles Licht gestellt. Des nun folgenden, übermüthig-dämonischen Trillers ist schon früher (im 3. Vortrage) erwähnt worden. Ein bacchanalischer Rhythmus im:



da - rum bis zum letz - ten Hauch

charakterisirt nun die Lust selbst, und aus den langen Melismen auf:



mei - nen fe - sten Glau - ben



bricht eine Art infernalischen Jubels hervor. Nur der eigenthümliche Inhalt vermochte all' diese Ausdrucksformen zu berechtigen.

Zur folgenden, vierten Entwicklungsstufe kommt der Mensch gewöhnlich durch irgend einen bedeutenden Moment, in welchem er sich der Führung von göttlicher Hand und einer erlösenden Liebe bewusst wird. Er erkennt in der schmerzlichen Erfahrung einen höheren Fingerzeig; es gleicht sich das Ideal mit dem Leben aus und Geist und Gemüth gelangen wieder zu harmonischem Bunde. Aber aus der Erinnerung wischen sich nicht die Bilder der Erfahrung hinweg, und bei ihrem Vorübergleiten folgen sich frohe und traurige Stimmungen öfter als sonst, wenngleich milder. Reich fließt deshalb hier auch die Quelle gemischter Gefühle, auf welche ich später näher eingehen werde; namentlich ist es z. B. die Sorge um die wahre Wohlfahrt unserer selbst, wie unserer Lieben, welche wieder und wieder auftaucht. Doch mit ernstem, festem Willen, der in gläubiger Zuversicht dem des Höchsten sich unterordnet, wird zuletzt ein Gleichmuth errungen, welcher die bewegte Seele zu erquickendem Frieden zurückführt. Es ist das religiöse Gefühl, welches nun zum ergiebigsten Stoffe der Darstellung wird. Und so finden nicht allein Ode, Hymnus und religiöses Lied hier ihren musikalischen Inhalt, sondern aus der Entsagung gehen auch Lieder der ungetrübtesten Zufriedenheit und Freude hervor. Als Beispiel sei vor Allem Sarastro's: »In diesen heil'gen Hallen« aus Mozart's »Zauberflöte« genannt, an dessen fast volksthümlicher Haltung sich erkennen lässt, wie nahe hier der Weg zur Rückkehr zu den Ausdrucksformen für den Inhalt der ersten Stufen ist. Mit der Einfachheit verbindet sich nur grössere Tiefe und Seelenadel.

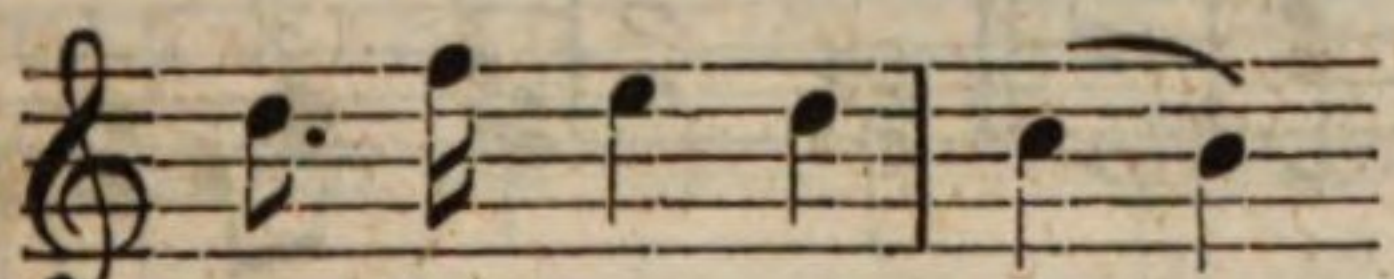
Auf der letzten Entwicklungsstufe erlebt der Mensch selbst nicht, was hier den Stoff für die musikalische Behandlung giebt, nämlich den Schmerz und den Trost seiner Lieben um seinen Tod. Hierbei ist fast nur die empfindende Phantasie thätig und ihre Bilder sind des-



halb vornämlich aus der Innenwelt geschöpft. In Klopstock's und Graun's bekanntem:

Auf - er - stehn, - ja auf - er - stehn wirst  
du, mein Staub, nach kur - zer Ruh'!

findet die Erhabenheit der Stimmung besonders in dem ohne Unterbrechung durch eine Cäsur fortschreitenden Melodieflusse eines jeden der beiden ersten Theile ihren Ausdruck. Die Declamation hält sich fast zu streng an die Worte. Der dadurch herbeigeführte unruhige Rhythmus im dritten Takte

bei:  entspricht weniger dem  
auf - er - stehn wirst du

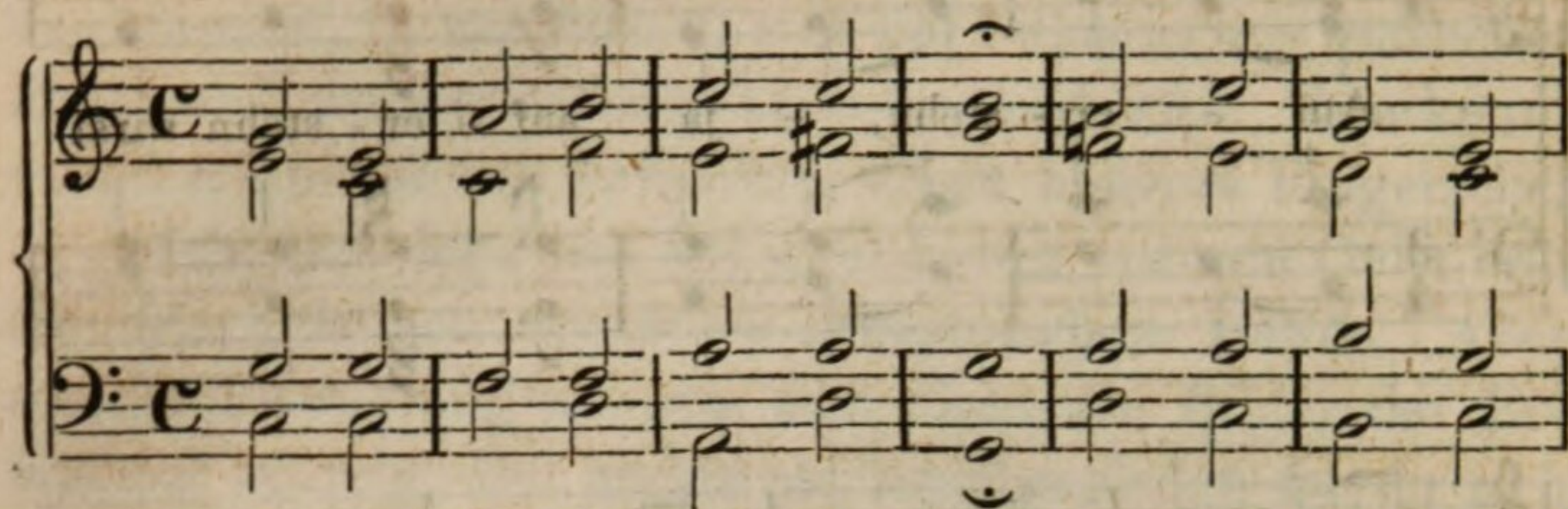
Charakter der Erhabenheit, als dem einer lebendigen Hoffnung. Und so ist es wohl auch mit der an das Graziöse

streifenden Verzierung bei:   
wird, der dich schuf, dir geben.

Das Ganze athmet aber eine solche Einfachheit und Wahrheit, dass wir gern über diese aus der Geschmacksrichtung der Zeit des Componisten hervorgegangenen kleinen Mängel hinwegsehen. Die Composition hat so Manchen erbaut und



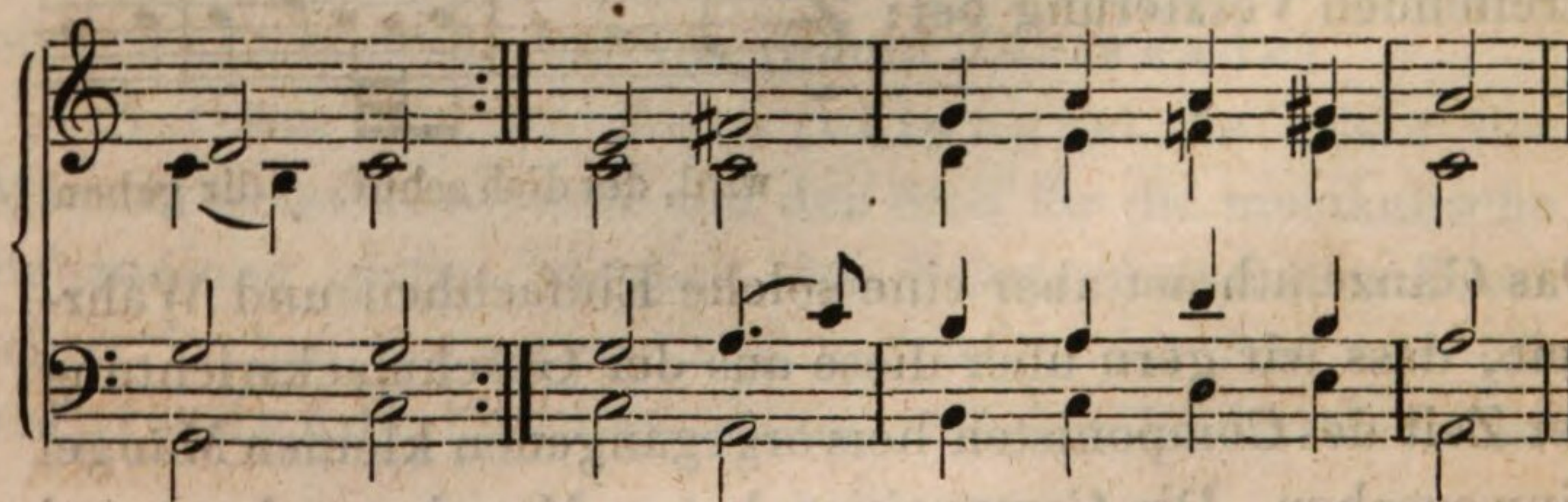
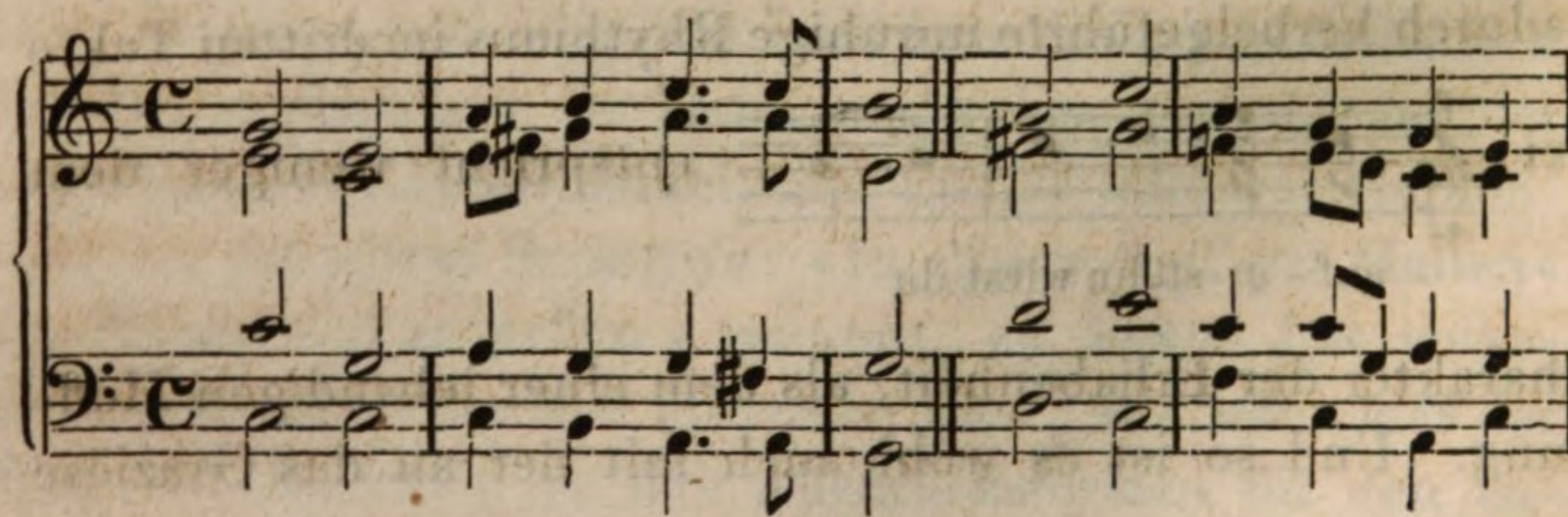
erhoben, dass wir undankbar sein würden, sie nicht in hohen Ehren zu halten. Als Beispiel für den Ausdruck der Glaubenszuversicht diene der Choral: »Jesus meine Zuversicht«, der, wie er jetzt in der Kirche gesungen wird:



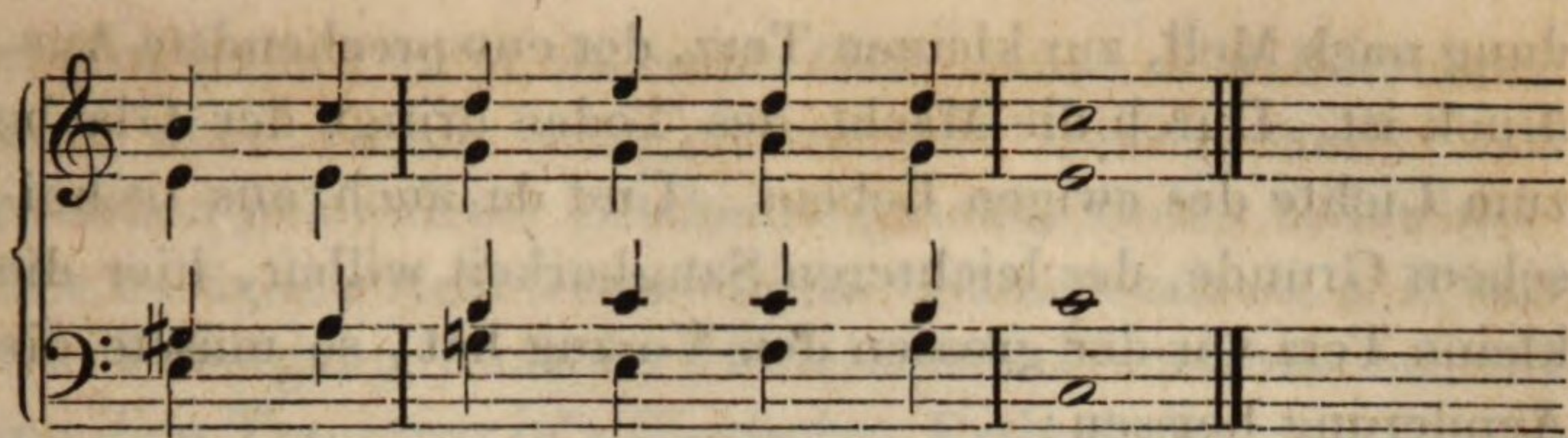
etc.

in seiner späteren Form

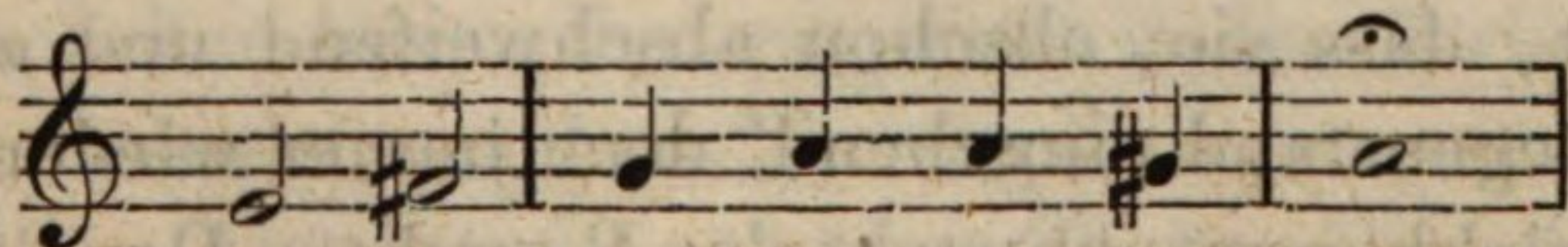
erscheint. Die ursprüngliche, nach der Uebersetzung und dem Tonsatze von J. Crüger (1658) lautet dagegen:



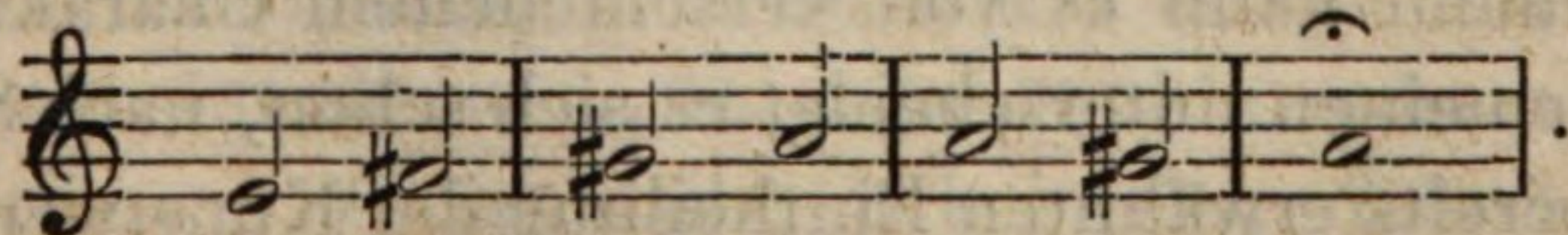




Sie ist rhythmisch und hat ohne Zweifel eine grössere Frische. Aus historischem wie, wenigstens zum Theil auch aus ästhetischem Gesichtspunkte würde sie der ersten vorzuziehen sein. Allein sie ist nicht mehr, wie vor zweihundert Jahren, Ausdruck des kirchlich-religiösen Gefühls im Gemeindegesange. Durch den Einfluss von Palestrina's Musik ist dieser, wie ich bereits im ersten Vortrage des ersten Cyklus andeutete, ein anderer geworden. Ein ruhig-erhabener Gang der Melodie, getragen von ernstbedeutungsvollen Harmonien, ist dafür eingetreten und jeder Anklang an die profane Musik, also auch an das rhythmisch-bewegte Volkslied, wurde als ungehörig verbannt. Von kirchlichem Gesichtspunkte aus würde also die erste Form grössere Berechtigung haben. Tritt nun noch der Gesichtspunkt hinzu, dass der mächtigste Hebel der Andacht die Erinnerung und der heutigen Gemeinde die rhythmische Weise fremd ist, so erscheint die consequente Einführung des rhythmischen Chörs in die Kirche doch als etwas sehr Bedenkliches. Wenn aber von diesem Standpunkte aus auch die rhythmische Aenderung berechtigt sein mag, so doch keinesweges überall die melodische Aenderung in Bezug auf Charakteristik. Die vorletzte Zeile:



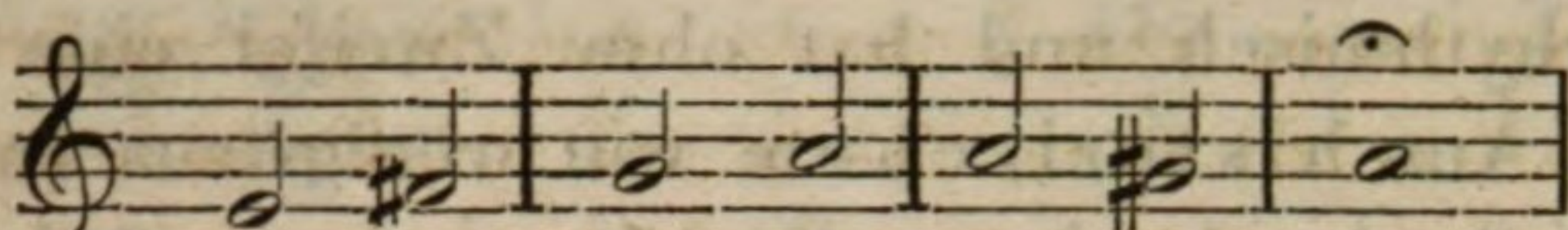
ist z. B. verwandelt in:



Aus dem Inhalte der dazu gehörigen Worte: »Was die lange Todesnacht« geht aber hervor, dass die ursprüngliche Wen-



dung nach Moll, zur kleinen Terz, der entsprechendste Ausdruck ist. Durch die Macht des Todes dringt der Glaube zum Lichte des ewigen Lebens. Und da auch aus technischem Grunde, der leichteren Sangbarkeit willen, hier die kleine Terz vor der grossen den Vorzug hat, so müsste die Aenderung heissen:



Dass hierfür, wie für viele andere ähnliche Fälle, ein allseitig gebildetes Urtheil berichtigend eintreten möge, ist in hohem Maasse wünschenswerth. Für die musikalische Darstellung des Gefühlsstoffes dieser letzten Entwicklungsstufe zeigt sich übrigens auch der Blick der Phantasie in die christliche Geisterwelt überaus günstig, nur dass die Bilder derselben, wenn sie anders erhaben wirken sollen, einer grösseren und höheren Tonform bedürfen, als es die des Liedes ist. Zu dem Entstehen dieser höheren Tonformen aus dem Inhalte gehe ich jetzt über und so nehme ich den Faden psychologischer Betrachtung wieder auf, den ich bei der Entstehung des Liedes abbrechen musste.

Aus der Gemüthsstimmung war das Lied hervorgegangen. Sie konnte in ihrer Allgemeinheit auch nur allgemeinen musikalischen Ausdruck finden. Durch besondere Anregung der Phantasie entstanden indessen auch bestimmtere, charakteristische Tonbilder und hierdurch hauptsächlich erweiterte sich die Composition bis zum durchcomponirten Liede.

Sobald die Seele von einer solchen Stimmung so ganz erfüllt ist, dass sie, obschon abschweifend und auf einen andern Gegenstand eingehend, doch immer wieder auf dieselbe zurückkommt, entsteht das Rondo. Der Stimmung entsprechend kann es von verschiedenem Charakter sein. Im Allgemeinen unterscheidet es sich schon, nach Schiller's vorher bereits erwähnten Eintheilung der Kunstwerke überhaupt, in Bezug auf energische oder schmelzende Schönheit. Es spricht sich in dem einen mehr ein kräftiges,



in dem andern mehr ein zartes Gefühl aus. Die Stimmung kann aber wieder heiter, ernst oder traurig sein. Und zwischen jeder dieser Erscheinungsarten finden sich ebenfalls unsäglich viele Abstufungen. Namentlich sei z. B. auf den Uebergang von dem Heitern in's Humoristische und von dem Traurigen in's Elegische, Pathetische und Tragische hingewiesen. Das Graziöse möchte jedoch hier nicht zu nennen sein, da es sich mehr auf die Form bezieht. In eine solche kann ebenso gut die Heiterkeit, als die Traurigkeit sich kleiden. Auch das Komische gehört nicht hierher, da dazu die Einwirkung des Verstandes in der Auffindung des Ungereimten und darum Lächerlichen gehört. Der Musik als Kunst und gelös't vom Wort steht keine *vis comica* zu Gebote. Hiernach werden wir das Rondo also auch nach seinem heiteren, ernsten, wehmüthigen etc. Charakter unterscheiden können. Das Ablenken vom Thema, das auf den Zwischensatz führt, muss seine psychische Motivirung haben. Bei Besprechung der Form im vorigen Cyklus ist dies bereits zur Sprache gekommen. Das Recitativ, welches zwischen die Wiederkehr des melodischen Satzes der dort angeführten Gluck'schen Composition: »Che farò senza Euridice« eingefügt ist, wies darauf hin; die Stimmung wurde durch Betrachtungen unterbrochen, welche nicht mehr rein lyrisch waren. Wie hier nun der Gedanke, so wirkt auch oft die Phantasie ablenkend, wenn sie durch irgend eine Assoziation auf fremde Bilder geführt wird. Die Stimmung drängt aber in Beharrlichkeit letztere immer wieder zurück, und indem der Componist dies auf eine ebenso natürliche, als sinnige Weise geschehen lässt, legt er gerade in den Zwischensatz und seine Ueberleitung zum Thema einen grossen Reiz der Composition. Aus der sich von dem Thema über das Ganze ausbreitenden Stimmung geht auch der Gegensatz hervor. Er erscheint als ein ergänzendes Bild in anderer Farbe; das Hauptthema gelangt dadurch bei seiner Rückkehr zu einer erhöhten Wirkung, wie auch das Tonstück überhaupt dadurch einen grösseren Schwung erhält.



Die Musik mit dem Reize des reinen Tonspiels bietet sich sogar selbst als ablenkender Gegenstand dar, und so gewinnt in Vocalcompositionen das Melisma eine grössere, in Instrumentalcompositionen das arabeskenartige Tonfigurenspiel eine ganz besondere Bedeutung.

Alles muss aber doch aus der Einheit des Ganzen hervorgegangen sein und auf dieselbe wieder zurückführen. Durch die scheinbar weiteste Entfernung vom Hauptthema gelangt die Composition oft am schnellsten auf dies zurück, da sich bekanntlich die Gegensätze berühren.

Sobald der Zustand des Gemüthes einen solchen Grad von Lebendigkeit erreicht, dass die Seele durch den Eindruck gewisser Vorstellungen oder Phantasiebilder eine ganz bestimmte Richtung erhält und dieser Zustand längere Zeit dauert, so entsteht das Gefühl, das, wenn es sich unserem Geiste mittheilt, wieder Empfindung genannt wird. Ursprünglich ist es einfach. Das Verhältniss des Gegenstandes der Empfindung zu der empfindenden Person giebt sich in ihm in einer wohlthuenden oder nicht wohlthuenden Weise kund. Von dem Gegenstande haben wir, bewusst oder unbewusst, eine Vorstellung und da sich nach dieser für uns sein Werth bestimmt, so ist die Wirkung hiervon abhängig. Die Lebendigkeit oder die Tiefe des Gefühls sprechen sich in dem Ausdrücke desselben aus. Dieser gewinnt an Bedeutung und Bestimmtheit. Tritt nun in der ästhetischen Stimmung die Phantasie hinzu, so entstehen Tonbilder, welche dieser Bedeutung und Bestimmtheit entsprechen, sie erhalten »Prägnanz«. Und hieraus ist der Hauptunterschied der höheren Tonformen von der Liedform psychisch zu erklären. In Mendelssohn's Arie aus dem »Elias«: »Sei stille dem Herrn und warte auf ihn« hat z. B. das Gefühl kindlich ruhiger Ergebung in Gott ganz bezeichnenden Ausdruck gefunden, indem das erste Thema die Ruhe und Ergebung selbst, das zweite: »Befehl ihm deine Wege« die frohe Hoffnung darstellt. Durch die Vorstellungen erhält das Gefühl seine besondere Färbung, ja es begegnen sich bewusste und unbewusste Vor-



stellungen oft zu gleicher Zeit und zwar gemäss der ursprünglichen Besaitung und späteren Entwicklung des Fühlenden in den mannichfaltigsten Abstufungen. Je mehr Vorstellungen sich äussern, desto mehr verliert das Gefühl an seiner Einfachheit. Es entsteht das gemischte Gefühl. Zur musikalischen Wiedergabe eignet es sich indessen nur in dem Stadium, in welchem es eine einheitliche Färbung erreicht hat, so dass das freudige oder schmerzliche Element in ihm dominirt. So bietet es besonders reichlichen Stoff dazu und vor Allem gehört in dies Gebiet die Liebe mit ihrer Lust und ihrem Leid, ihrem Hoffen und ihrem Bangen. Oft folgt, durch Sympathie oder Antipathie hervorgerufen, eine einstimmende oder zurückweisende Bestrebung. Denn Gefühl und Wollen grenzen nahe an einander, eins erweckt das andere. Das Wollen hat aber meistentheils überwiegenden Einfluss auf das Gefühl und mit ihm verbinden sich wieder weniger oder mehr bewusste Vorstellungen von seinem Ziele. Theils hierdurch, theils durch Assoziation von andern Vorstellungen und Gedanken entsteht ein Hin- und Herfluthen der Seelenkräfte. Der Gegenstand oder das Ereigniss, wodurch unser Gemüth bewegt ist, äussert sich nicht allein in seiner Beziehung zu uns selber, sondern auch in der zur Aussenwelt und andern Menschen, namentlich zu sozialen Verhältnissen und unsern Bekannten, Freunden und Angehörigen, wie auch in der zu Gott. Unser ganzes Innere ist bewegt, und die Sprache nennt diesen Zustand treffend Gemüthsbewegung. Gemüth ist nämlich die Totalität unseres Fühlens und Wollens, das Centrum unserer ganzen Persönlichkeit. Ist nun eine solche Gemüthsbewegung in das Stadium getreten, in welchem sie einen einheitlichen Charakter gewonnen und eine gewisse Stabilität erreicht hat, so wird sie der Darstellung durch die Musik fähig. Das ursprüngliche Gefühl, auf welches die Katarakten der Gemüthsbewegung zuletzt zurückströmen, hat jedoch die Wandlung erfahren, wie sie der Einfluss des Willens erzeugen musste. Und gemäss dieser Wandlung entstehen die Tonbilder.



Waltet die Sinnlichkeit vor, so dass wir in ihre Gewalt gegeben und dadurch die geistigen Kräfte in einer unsrer unwürdigen Weise momentan zum Schweigen gebracht sind, so wird die Gemüthsbewegung zur Leidenschaft. Auch sie kann musikalisch dargestellt werden, jedoch nicht bloß wie jeder andere Gegenstand der Kunst, ideal, sondern auch mit Beschränkung auf die Hauptmomente ihres Dahinfluthens. Würden nämlich alle Momente ihr entsprechendes Tonbild erhalten, so würde eine Mannichfaltigkeit entstehen, die sich in einem Tonstücke nicht wohl zur übersichtlichen Einheit bringen liesse. Um den Gegenstand nur annähernd zu erschöpfen, würde es dann einer Folge von Tonstücken bedürfen, wie sie sich z. B. in der sogenannten »Scene« findet, in welcher gewöhnlich eine Arie in langsamerem Tempo durch ein Recitativ eingeleitet wird, die dann unmittelbar oder mit recitativischer Ueberleitung in eine Arie in schnellerem Tempo ausgeht. In dem einen, für sich bestehenden Tonstücke erhält der Hauptmoment der Gemüthsbewegung seine charakteristische Darstellung im Hauptthema. Die Ausführung desselben hat nun auch dem psychischen Vorgange zu entsprechen. Hierzu reicht die Sprache aber oft gar nicht aus, und so sehen wir denn, dass gerade die höheren Tonformen oft die kürzesten Texte haben. Erst dann, wenn das Hauptbild vollendet dasteht, kann ihm ein zweites als Ergänzungsbild zur Seite gestellt werden. Die Phantasie nimmt es entweder aus dem ersten und leiht ihm andere Züge, oder sie gestaltet es aus der Einheit des Ganzen frei. Wie das erste, so kann auch dies aus Theilbildern bestehen; sie sind Züge, die vereint zum vollständigen Bilde werden. Hierzu kann auch noch, wie beim Rondo, das rein musikalische Figurenspiel treten, in welchem das sprachlich Unsagbare musikalisch den entsprechendsten Ausdruck findet. Und aus der Ausspinnung, Zu- und Ineinanderfügung wie symmetrischen Ordnung dieser einzelnen Bilder entsteht das Totalbild. Die Arie des Paulus aus Mendelssohn's gleichnamigem Oratorium: »Vertilge sie, Herr Zebaoth« ist



z. B. ihrem Inhalte nach der musikalische Ausdruck eines leidenschaftlichen Hasses. Herausfordende Bässe und schrillende Geigen leiten das Hauptthema ein, dem Hörer ein charakteristisches Bild des Christenverfolgers zu geben. Entsprechend den Worten: »Lass deinen Zorn sie treffen, verstummen müssen sie« tritt ein Ergänzungsbild ihm zur Seite. In den oft länger weilenden Stimmen, vornämlich aber in den Pausen der Begleitung stellt sich ein Bild des Todes hin, wie ihn die Verfolgten erleiden sollen. Auf einen andern Moment geht der Componist, dem Texte treu folgend, nicht ein. Und dadurch erreicht das Totalbild eine so grosse Klarheit. Die rein-lyrischen und beschreibend-lyrischen grösseren Compositionen gestatten die grösste Breite der Form und daher auch ein genaueres Eingehen in die Phasen des Gemüthslebens. Es heben sich hier aber auch meistens nur zwei Phasen merklich ab: indem das energische Gefühl in das schmelzende, und das schmelzende in das energische, oder, wie im letzten Beispiel, das Fühlen in das Wollen übergeht und beides durch Einfluss des ästhetischen Gefühls vermittelt wird. Die lyrisch-dramatischen müssen sich dagegen oft auf das Nothwendigste beschränken, um den Gang der Handlung nicht aufzuhalten. Deshalb treten die Gegensätze oft kaum merkbar hervor, dagegen gehen sie manchmal, wie bei der »Scene« bereits erwähnt, in einen zweiten grösseren Satz über, der sie um so wirksamer zur Geltung bringt.

Entspricht bei der eintretenden Gemüthsbewegung eine Vorstellung mit einleuchtender Klarheit unserm Streben und tritt dies lebendig hervor, oder widersprechen sich beide und erfahren einen Ausgleich durch die Vernunft, so entsteht aus dieser Wandlung ein Gefühl, das Gemüthserhebung (pathetischer Affekt) genannt wird. Seine musikalische Darstellung ist dieselbe, wie die der Leidenschaft. Gluck's Arie in seiner »Iphigenie auf Tauris«: »Je t'implore et je tremble« ist ein Beispiel der musikalischen Darstellung einer solchen Gemüthserhebung. Iphigenie, deren ganzer Sinn Sanftmuth ist, soll ein Menschenopfer vollziehen. Die



Pflicht siegt über ihr Herz, und so berührt uns im letzten Bilde sympathisch ihr Heldenmuth.

Hier dürfte wohl darauf aufmerksam zu machen sein, welchen bildenden Einfluss die Musik bei gehörigem Verständniss ihrer Werke auf das Gemüth auszuüben vermag.

An die nur vorübergehend aufgeführten Beispiele möge sich nun noch die Analyse einiger anderer knüpfen.

Sehr charakteristisch und einheitvoll ist die Sopran-Arie:

*Larghetto.*

Er weidet sei-ne Heer - de, ein gu-ter Hir - te

aus Händel's »Messias« componirt. Eine heilig-ernste, mild-energische Empfindung, welche von dem segensvollen Wirken des Seelenhirten durchdrungen ist, hat in dem Hauptthema Gestalt gewonnen. Nach dem Voraufgegangenen (s. d. 2. Votr. d. 2. Cykl.) ist es wohl nicht nöthig, seiner formellen Entwicklung bis ins Einzelne zu folgen; kommt es doch hauptsächlich nur darauf an, das Entstehen des Ergänzungsbildes und die Eigenthümlichkeit seiner Gestalt psychologisch zu begründen. Das Wirken des Heilandes enthüllt sich in seinem liebevollen Erbarmen, mit welchem er uns die erlösende Hand bietet. Das energische Gefühl geht zwar in ein schmelzendes über; der heilige Ernst aber in eine erhabene Heiterkeit. In die Freudigkeit des Wohlthuns fällt die Zähre des Mitleides. Händel zeichnet dies Alles nur durch Modulation und harmonische Veränderung des Themas. Nachdem er den ersten Theil, mit welchem er auch das erste Bild vollendet, hingestellt hat, zum Schlusse in die Dominante geführt, modulirt er von der Mollparallele derselben (*d*) nach *C*-moll.



So erscheint das Ergänzungsbild in ähnlicher, aber doch modificirter Weise:

Er nimmt sie mit Er-bar-men in sei - nen Schooss

Das Schmerzliche der harmonischen Wendung ist durch das Beibehalten der melodischen Bewegung aufgehoben. Mit der Wiederkehr des ersten Bildes ist auch die des zweiten verbunden, und trotz der Dreitheiligkeit der Form die Einheit der Empfindung nach beiden Seiten aufrechterhalten. Form und Inhalt decken sich so, dass es zum Verständniss des letzteren kaum der Worte bedarf.

Zu vollständig thematischem Gegensatz gelangt die Arie Manoah's aus Händel's »Samson«:

*Allegro.*

Dein Hel - den - arm war einst mein Lied.

Den Inhalt bildet das gemischte Gefühl von Begeisterung für den Helden des Vaterlandes und von Trauer um das Schicksal seiner Erblindung. Ernst, aber voll Kraft hebt das erste Thema an. Das dunkle Colorit desselben lichtet sich mehr und mehr und in der Fioratur des Nachsatzes:

das freu-dig, freu - - - - - dig





bricht die Freude hervor, mit welcher das Lied einst den heimkehrenden Sieger feierte. Nun erscheint auch das Thema in *Dur* und in ähnlicher Ausführung steigert es sich zu wahrem Jubel. Hierauf erklingt das Gegenthema:

*Largo.*

Nur Trau - er - tö - ne sing' ich nun.

*p*

Die einstige Freude ist in Trauer umgewandelt und der Sänger stimmt klagend ein. Nachdem sich im Vorder- und Nachsatz das Tonbild vollständig hingestellt hat, wird es zergliedert. Einzelne Züge desselben werden uns vorgeführt. »Klagend«:

kla - gend, kla - gend,

zieht es weiter und verhallt unter elegischem Spiel der Saiteninstrumente. Nun folgt die gebräuchliche Wiederholung des ersten Theils, durch welche theils die architektonische



Symmetrie der Dreitheiligkeit der Form erreicht wird, theils aber auch das Vorübergleiten des ersten Bildes in der Erinnerung zum Ausdrucke gelangt.

Anders gestaltet sich der Gegensatz in Belmonte's Arie aus Mozart's »Entführung«:

*Adagio.*

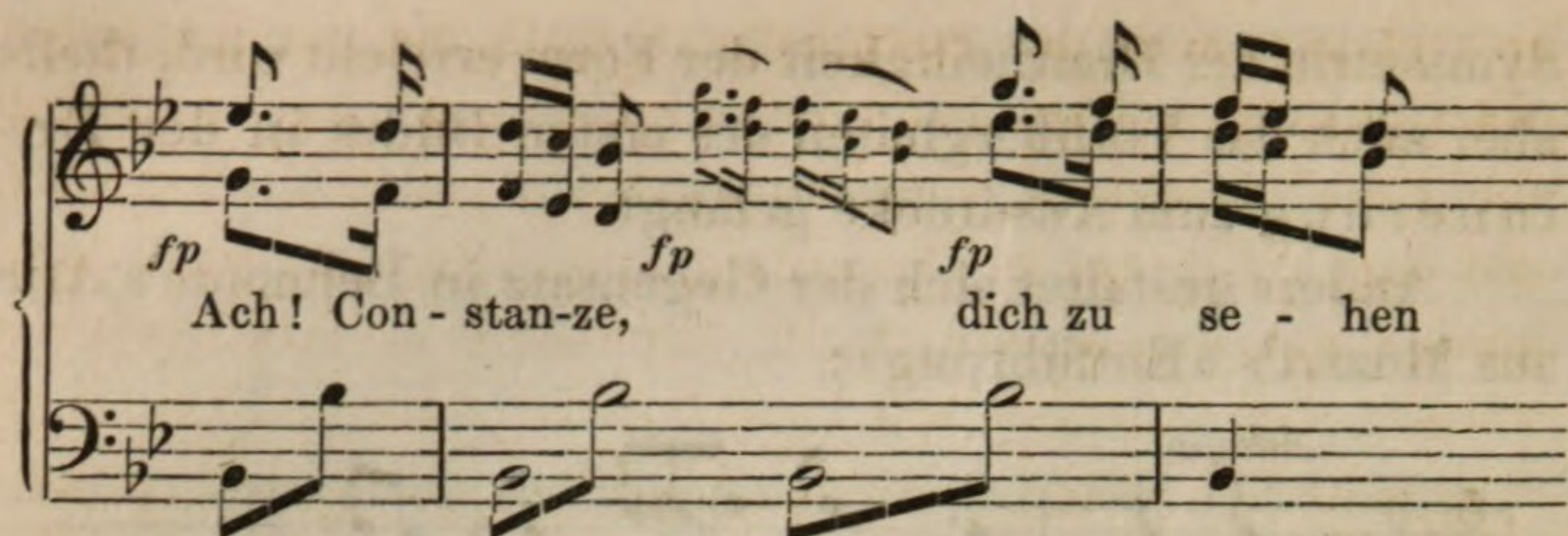
Wenn der Freude Thränen fließen etc.

Freudige Hoffnung des Wiedersehens der Geliebten ist der Inhalt. Wir erhalten zuerst ein Tonbild von schmelzender Schönheit, in allgemein gehaltenen Zügen, die Zärtlichkeit des Bräutigams aussprechend. In dem darauf folgenden Ergänzungsbilde:

Ach! Constanze, dich zu sehen

geht die Lyrik in's Lyrisch-Dramatische über; das schmelzende Gefühl wird zum energischen, und so modulirt der Satz von der Tonica zur Dominante, indem die Begleitung bald in Sechszehnthel-Bewegung, bald punktirt, bald synkopirt auftritt. Nun kehrt das erste Tonbild in ganz treuer Wiederholung zurück; das sich ihm anschliessende Ergänzungsbild ist zwar aus denselben Worten, wie das vorige hervorgegangen, es hat aber doch nur entfernt ähnliche Züge mit demselben:

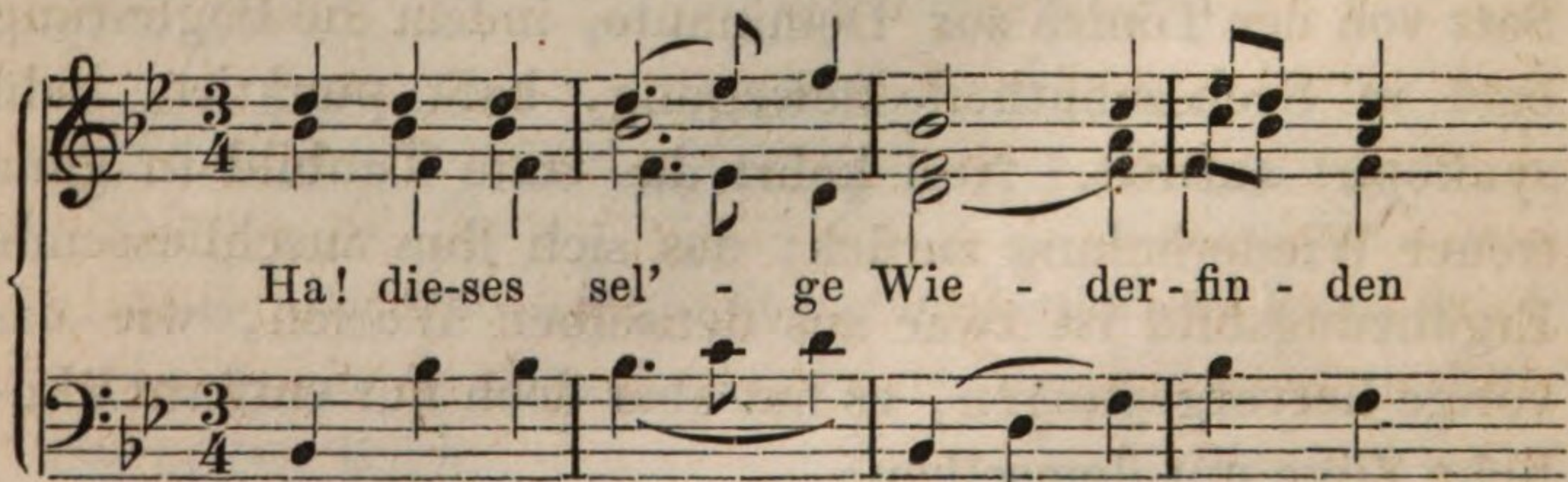




Vor Allem spricht sich eine grössere rhythmische Lebendigkeit aus, und diese ist durch die lyrisch-dramatische Darstellung des Seelenzustandes motivirt. Die Sehnsucht des Liebenden hat sich nämlich zu heftigem Verlangen gesteigert. Die Wiederkehr derselben Worte bestätigt dies. Würden die Worte fehlen, wie bei der Instrumentalmusik, so würde der Vorgang vielleicht durch ein und dasselbe Thema auszudrücken sein, indem in der modulatorischen Beziehung beider sich der Fortschritt der Empfindung kund gäbe, ungefähr in der Art des Verhältnisses von Tonica und Dominante in der Sonatenform. Hier bewegt sich jedoch der Satz von der Unterdominante zur Tonica zurück in einen Nachsatz, der in der Wendung:



seinen innigen Zusammenhang mit dem ersten Tonbilde zeigt. Eine fioraturengeschmückte Cadenz bildet nun den Uebergang zu einem *Allegro*:





in welchem sich das energische Gefühl bis zur Vergegenwärtigung des Wiederfindens steigert. Das Tonbild spiegelt das Entzücken des Liebenden wieder, ja indem die Dichtung auf den Schmerz der Trennung zurückkommt, und damit auch die Composition in ein dunkleres Colorit übergeht, müssen sogar diese Worte es sich gefallen lassen, Träger des neuen Aufschwungs zu sein, den die Melodie zuletzt nimmt. Von diesem Bilde des Entzückens zu jenem ersten des zärtlichen Erwartens zurückzukehren, wäre psychologisch unwahr und deshalb schliesst das Tonstück mit dem *Allegro*. Je freier die Phantasie zu walten scheint und dabei doch eine innere Gesetzmässigkeit die Erfindung leitet, desto mehr wird das Interesse des Hörers gefesselt.

Pathetisch ist dagegen die Arie der »Donna Anna« aus Mozart's »Don Juan« :

*Andante.*

Or sai      chi l'o - no - re  
Du kennst      den Ver - rä - ther

*p*

3      3      3      etc.

Pathetisch in *D*-dur! Mozart fand diese Tonart für den Ausdruck des Inhaltes vollkommen ausreichend, während ein neuerer Componist sich vielleicht kaum mit *Fis*- oder *B*-moll begnügt hätte. — Donna Anna hat den Mörder ihres Vaters erkannt und das Bild all' seiner Verbrechen ihrem Geliebten entrollt. Ihr schwer verwundetes Herz drängt nach Rache, aber sein ungestümes Fluthen beherrscht der Stolz der Spanierin. So begegnen wir denn im Hauptthema einem Tonbilde, in welchem die Melodie zwar heftig accentuirt, aber doch auf den Tonhöhen weilend und nur mit dem punktirten Rhythmus über die tieferen Töne schneller



hinwegeilend, die Begleitung jedoch um so bewegter und der Bass sogar aggressiv erscheint, bis gegen das Ende hin mit der Vergegenwärtigung des schmerzlichen Verlustes eine Wendung in's Elegische eintritt. Nach einem Halbschluss auf der Dominante folgt der Nachsatz. In diesem kommt das Gefühl der Rache zu vollem Ausbruch:

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are: *Ven-det - ta ti chieg - gio* / *zur Ra - che, zur Ra - che*. Below the vocal line is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part has a more active, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, with the word *etc.* written above the right-hand staff.

und die Imitation des Basses zeigt uns, wie ihre ganze Seele davon erfüllt ist. Aber noch waltet die energische Empfindung nicht vor; sie geht gleich wieder in eine schmelzend-elegische über, und in einem sich anfangs nach Moll wendenden, dann weiter und weiter modulirenden Satze giebt die Tiefgebeugte dem Geliebten ein voll gesättigtes Bild des unsäglichen Leidens ihres Vaters. Zuletzt erhält dies die Züge des Mittelgliedes im ersten Thema. Nachdem auf solche Weise die Rechtfertigung ihrer Leidenschaftlichkeit hingestellt ist, tritt die Hauptempfindung und mit ihr das Hauptthema wieder in ihr Recht. Auf's Neue bricht das Rachegefühl hervor, und erreicht nun eine solche Höhe, dass es selbst noch einer Coda bedarf, das vollständige Bild derselben aufzunehmen.

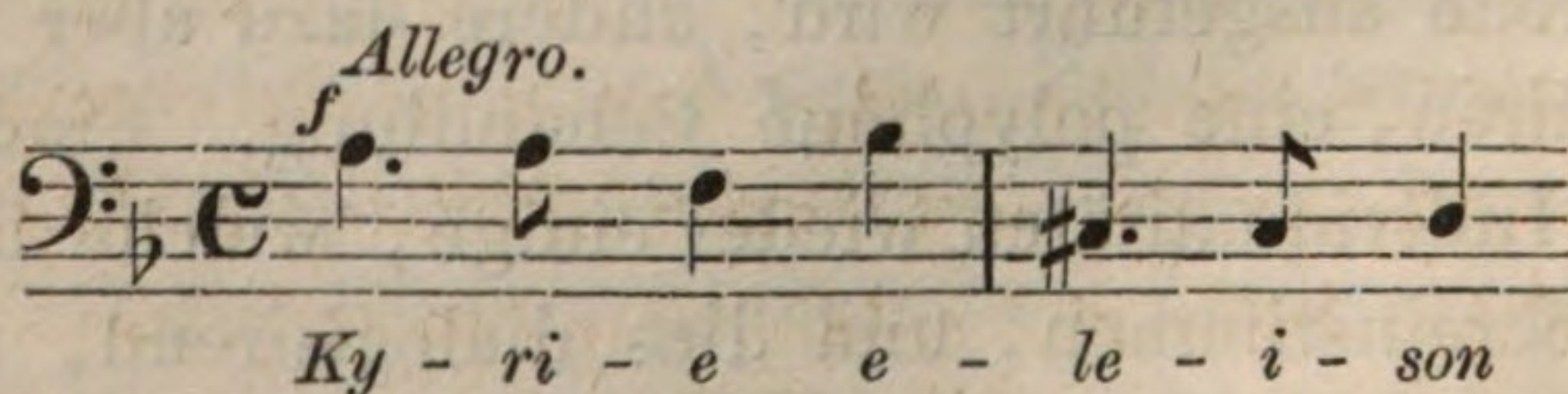


Für den Ausdruck des Liebreizes könnte nun vielleicht noch die Arie Zerlinen's: »Wenn du fein fromm bist« und für den des Heiter-Komischen die Arie des Leporello: »Schöne Donna« mit ihrer bedientenmässigen Ritterlichkeit, wie für die episch-beschreibende Form Haydn's »Hier steht der Wanderer nun« aus den »Jahreszeiten« analysirt werden; indessen wird das Gegebene schon genügen, um den Unterschied der Behandlung des Gefühlsstoffes im Liede und in der Arie erkennen zu lassen. Denn alle übrigen charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche sich dem Liede sonst noch beigesellten, kommen auch der Arie und allen ihr entsprechenden höheren Tonformen zu.

Während bis jetzt nur das Gefühl in einer Individualität zum Ausdruck gekommen ist, haben wir nun auch die Ausdrucksformen desjenigen zu betrachten, das sich sympathisch in mehreren oder vielen Individualitäten ausspricht. Ist es so allgemein, dass es bei einem jeden in derselben Weise sich kund giebt, so tritt es im Unisono oder höchstens im zweistimmigen Naturgesange hervor. Ein Lied beim frohen Mahle wird von Natursängern stets so gesungen. Findet ein Unterschied in der Individualität nur in Bezug auf Höhe oder Tiefe der Stimme statt, so entsteht die Homophonie. Dasselbe Lied, von sangkundigen Gästen gesungen, erscheint am liebsten in dieser Gestalt. Macht sich die Individualität aber noch in anderer Weise geltend, so z. B., dass die eine lebendiger, die andere ruhiger empfindet, so tritt Polyphonie ein. Jenes Lied erfährt, sobald die Melodie desselben von einigen Sängern in aller Treue ausgeführt wird, andere dazu aber in ihrer Weise variiren, eine polyphone Behandlung. Finden sich unter den Individualitäten wieder einige, welche in ihrem Gefühl übereinstimmen, und dies dialogisirend, also im Nacheinander zu erkennen geben, so entsteht die Imitation. Ist das, was ausgesprochen wird, etwas so Ineinandergreifendes, dass die eine Stimme noch fortfährt, während die andere, mit ihr durchaus übereinstimmend, eingetreten ist, und beide nacheinander uns nur dasselbe sagen,

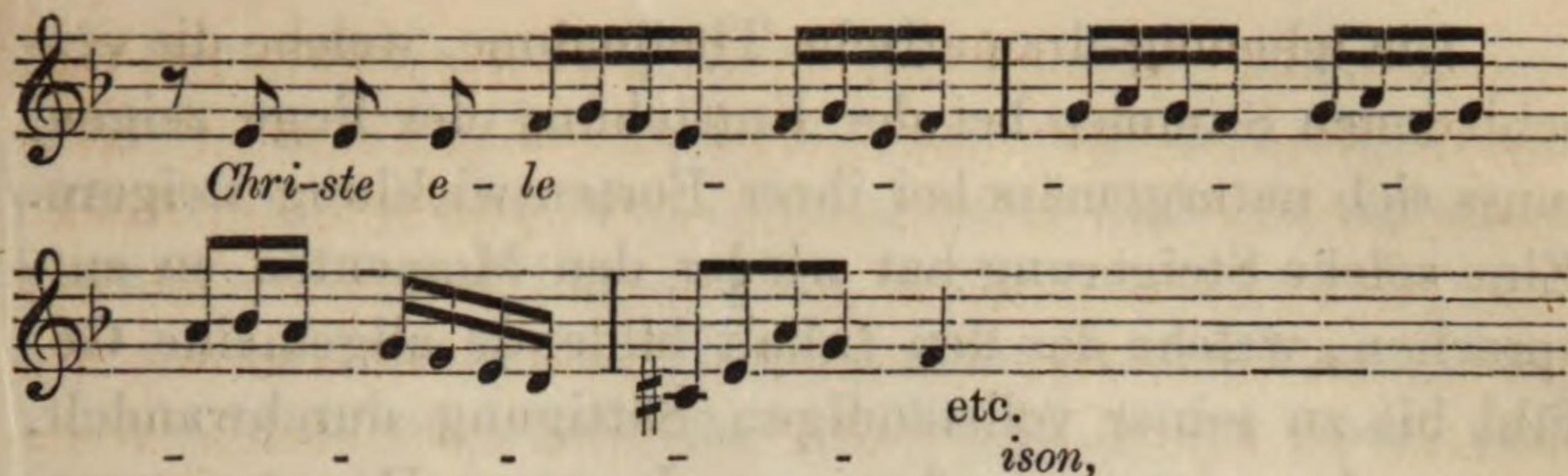


so geschieht es in der Form eines *Canons*. Wenn ein Gefühl so allgemein ist, dass eine grössere Gesamtheit darin übereinstimmt, die Individualität aber nicht allein in Rücksicht auf Höhe oder Tiefe der Stimme, sondern auch auf dramatisch-lebendige Theilnahme an der Offenbarung des Inhaltes im Einstimmen und Entgegnen zur Geltung kommen soll, so erscheint die Fugenform. Gewinnt das Gefühl nur einen Ausdruck, und beschäftigt dieser in Gestalt des Thema's ausschliesslich die theilnehmenden Stimmen, so begegnen wir der einfachen Fuge. Es kann aber, wie wir gesehen haben, ein und dasselbe Gefühl schon dadurch mehrfachen Ausdruck finden, dass es von der energischen oder schmelzenden Seite aufgefasst wird. Eine solche Verschiedenheit der Auffassung würde indessen die Verständlichkeit des Inhaltes bei dem dramatisch-lebendigen Zusammentreten der Stimmen stören. Soll hier also eine andere Auffassung eintreten, so kann sie nur aus einer und derselben Empfindungsweise, entweder der energischen oder der schmelzenden, hervorgehen. Es ist die rein lyrische, oder die lyrisch-dramatische Seite der Auffassung, die unter Einwirkung des vorwaltenden Gefühls oder der vorwaltenden Phantasie, wie auch die des Causalverhältnisses, von Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck, durch welche eine solche Empfindungsweise zu mehrfachem Ausdruck gelangen kann. Und mit der Aufnahme eines zweiten, dritten, vierten Thema's dafür gewinnt die Doppel-, Tripel-, Quadrupelfuge Leben. In Mozart's Doppelfuge aus seinem »Requiem« drückt z. B. das erste Thema:



die Last der Sünde aus, unter deren schwerem Druck die Seele erseufzt. Bei der Gestaltung des Tonbildes ist also die Phantasie vorwaltend thätig gewesen. In dem zweiten Thema:

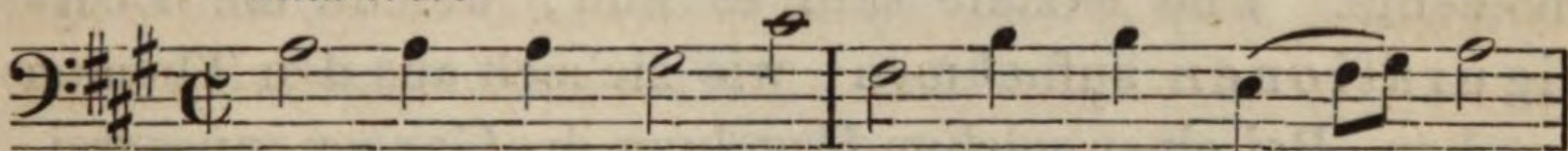




besonders in dem Melisma, spricht sich die Unruhe aus, mit der sich das geängstigte Gemüth an den Erlöser wendet. Es waltet also das Gefühl vor. Keins hebt das andere auf, sondern beide ergänzen sich, und erscheinen sie zu gleicher Zeit, wie hier fast stets, so vermag das Ohr und das Gemüth des Hörers jedem doch mit Leichtigkeit zu folgen.

Graun's Doppelfuge aus seinem »Tod Jesu« bringt in dem ersten Thema:

*Alla breve.*



Chri - stus hat uns ein Vor - bild ge - las - sen  
 ein Bild des Vorangehens unseres Heilandes. Dass es in den Quartenschritten nur auf die Sicherheit desselben eingeht, also nicht das Ideal unseres Christus, oder unser Ideal wenigstens nicht ganz ausspricht, ist etwas Anderes, nicht Hierhergehöriges. Und gleiche Bewandtniss hat es mit dem zweiten:



Auf dass wir sol - len nach - fol - gen,

in welchem unsere Nachfolge fast in zu leichtem Dahinwogen ausgesprochen erscheinen möchte. Hier kam es nur darauf an, zu zeigen, dass das zweite Thema als eine Folge des ersten erscheint und mit ihm im genauesten Causalzusammenhange steht, und dass dadurch ein und dasselbe Gefühl einen zweifachen Ausdruck erfahren hat, welche beide etwas Anderes, und doch Zusammengehöriges aussprechen.



Die lebendig-dramatische Theilnahme, welche die verschiedenen Stimmen bei der Entstehung der Fuge zeigen, muss sich naturgemäss bei ihrer Fortentwicklung steigern. Eine solche Steigerung hat wieder den Momenten zu entsprechen, welche das den Inhalt bildende allgemeine Gefühl bis zu seiner vollständigen Sättigung durchwandelt. Ausser dem ersten pflegen noch zwei Hauptmomente einzutreten; in dem mittleren sind es die Einzelheiten des Thema's, auf welche die Stimmen näher eingehen oder die Nüancirungen desselben durch andere Wendungen; in den letzten das Centralisiren der Stimmen und die einheitliche Entfaltung höchsten dramatischen Lebens. Wie die eine Empfindung, so spricht natürlich auch nur das eine Thema in diesen Momenten zu uns. Die grosse Tonwelle, welche in ihnen ihren Höhenpunkt erreicht, senkt sich jedoch naturgemäss zum Wellenthal und dies fällt in die Zwischenmomente. Und letztere sind es nun, welche die Tonfigurationen aufnehmen, wie sie sich aus den Themen ergeben. Bei einer solchen Regelung des Ganzen muss freilich der Verstand unablässig thätig sein und der Empfindung viel von ihrer Wärme nehmen. Die combinirende Phantasie kann dies aber zum Theil wieder ersetzen, und durch neue Gruppierung und überraschende Verschlingung der Stimmen dem Vorgang neues Leben einhauchen. Die Fuge selbst wirkt übrigens als solche ihrem Inhalte nach bereits charakteristisch und wird in ihrer grossartigen Bewegung und der Entfaltung des vielgestaltigsten und doch einheitvollsten Lebens, wie früher schon bemerkt, zum Bilde des Erhabenen.

Die Ausdrucksweise, welche in dieser strengsten aller Formen gewonnen ist, haben wir als die gebunden-lyrisch-dramatische mit den beiden anderen, der rein-lyrischen in der Homophonie und der frei-lyrisch-dramatischen in der Polyphonie bereits im vorigen Cyklus, bei Gelegenheit der Besprechung des Händel'schen »Hallelujah« kennen gelernt, und gesehen, wie nicht allein der grössere Chor, sondern auch die Motette



sich ihrer zur Gestaltung ihrer verschiedenen Themen bedienen. Es bedarf hier wohl nur des einfachen Hinweises darauf, und es wird nicht nöthig sein, dass ich auf diese Formen noch spezieller eingehe.

Ist der dramatische Vorgang nicht bloß ein innerlicher, sondern auch ein äusserlicher, wie z. B. in der Oper, und folgt bei der Entwicklung oder Entwirrung desselben sich Handlung auf Handlung, so geht die Musik natürlich mit derselben parallel. Es würde aber um alle musikalische Architektur geschehen sein, wenn die gerade meist hier sich offenbarenden Leidenschaften nicht auch ihr plastisch-ausgeprägtes Bild wenigstens in den hervortretendsten Zügen fänden. So kommt denn ein solches Moment für Moment zu genügender Abrundung, und nur die durch das Ueber-raschende der Handlung motivirten plötzlichen Gegensätze sind es, wodurch die entstehende Form, nämlich die des sogenannten Finale, sich von der sich lyrisch folgerecht entwickelnden unterscheidet.

Bisher ist nur von der Verbindung des Wortes mit der Musik die Rede gewesen, insofern es gesungen wurde. Es kann aber auch gesprochen sich mit der Musik verbinden, ja statt des Wortes kann die G e b e h r d e eintreten. So entsteht das M e l o d r a m a. Die Instrumentalmusik führt hier aus, was Wort und Gebehrde nur andeuten oder interpretiren. Um in dieser Form das Wort durch die Musik und die Musik durch das Wort nicht unverständlich werden zu lassen, ist vorzüglich auf die dynamische und metrische Behandlung derselben Rücksicht zu nehmen.

Mit der Begründung der Form aus dem Inhalte hat sich eine ganz andere Norm des Verfahrens für den Beur-theilenden herausgestellt. Vor allen Dingen ist zu prüfen: ob die Composition überhaupt einen Inhalt habe? Dies ist gar so schwer nicht, da die Anziehungskraft eines Tonstückes um so grösser zu sein pflegt, je mehr es Inhalt hat, also aus seinem poetischen Reiz für uns schon auf dessen Vorhandensein zurückgeschlossen werden kann. Macht es aber keinen solchen Eindruck auf uns, so ver-



stehen wir es entweder nicht, oder es hat keinen poetischen Inhalt für uns. Dann wäre darauf zu sehen, dass der Inhalt sich zwanglos aus dem Gegenstande ergeben habe, und dass die Empfindung bei aller Lebendigkeit natürlich, und nicht affectirt sei. Ferner, dass der Ausdruck dafür dem Charakter des Fühlenden angemessen erscheine, weder platt, noch übertrieben oder erkünstelt. Namentlich wäre es zu missbilligen, wenn die Leerheit der Empfindung, welche sich kund gäbe, durch Koketterie mit äussern Effectmitteln auf Rechnung des Beifalls von Nichtkennern verborgen werden sollte. Dann würde sich die Aufmerksamkeit darauf richten: ob die Verschiedenheit der Ausdrucksformen im Einzelnen den verschiedenen Phasen des Empfindungslebens entsprechen, sowie diese nach psychischem Gesetz (im natürlichen Verlauf) aufeinander zu folgen pflegen. Ferner darauf: ob das Tonbild für die einzelne Phase glücklich gewählt und die Zusammenstellung aller zu einem Ganzen einheitlich sei, oder ob ihre Aufeinanderfolge störend oder verwirrend auf die Haltung desselben wirke; ob es auch nicht Spezialitäten enthalte, welche die Freiheit der Phantasie allzusehr beeinträchtigen und ob letztere auch nicht auf Unkosten der Wirklichkeit oder der Erfahrung zu Werke gegangen ist. Ferner: ob die Tonbilder selbst wieder eine genügende plastische Ausprägung erhalten haben, oder sich in's Skizzenhafte verlieren, unvollständig oder nur theilweis gelungen sind. Mit einem Worte: wir müssen uns davon überzeugen, dass die Composition Wahrheit habe, d. h. dass der Inhalt derselben sich auf wirkliche Seelenerlebnisse und treffende Beobachtungen gründe und Alles zum vollständigen Ausdruck gelangt sei. Und hiernach werden wir unsere Anerkennung oder unser Missfallen aussprechen.

Dieser Standpunkt der Betrachtung eines Werkes, von dem aus sich der Kern der Composition erschliesst, sollte zum Ausgangspunkt alles Urtheilens gemacht werden, und nicht genug kann ich deshalb auf die Wichtigkeit der psychologischen Begründung desselben hinweisen. Sie



müssen es mir deshalb zu Gute halten, dass ich diesem Gegenstande einen so langen, aber für die Bedeutung desselben immer noch zu kurzen Vortrag gewidmet habe.

Es ersieht sich übrigens auch leicht, dass derjenige, welcher der musikalischen Sprache mächtig und den Werth eines Tonstückes auch nach seinem Inhalte zu ermessen im Stande ist, auf die leichteste Weise eine grössere Composition nach der organischen Verkettung der einzelnen Tonbilder zum Ganzen im Gedächtniss zu behalten und aus dem Zusammenhange desselben in jedem Augenblicke sich das Einzelbild wieder zurückrufen kann.

Während nun zu dem vollständigen Verständniss des Inhaltes bisher der Text gehörte, so war doch gerade durch den Text der Componist gezwungen, bei der Darstellung des Inhaltes dem Gefühlsgange des Dichters zu folgen. Nach der Individualität des Componisten konnte also in manchen Fällen der Gegenstand nicht genügend, oder wenigstens nicht allseitig genug, oder aber übervollständig behandelt sein. Um nun sein individuelles Gefühl im ausgedehntesten Maasse walten zu lassen, wird der Componist des Textes ganz zu entbehren suchen, und die Form der reinen Instrumentalmusik wählen, um, gestützt auf die Wahrheit des Empfundenen, darin frei von jeder sprachlichen Fessel möglichst vollkommen zu offenbaren, was seine Seele erfüllt. Wie weit die Instrumentalmusik nun fähig ist, einen auf solche Weise in sie gelegten Inhalt verständlich werden zu lassen, will ich versuchen, im nächsten Vortrage auszuführen.

---



## Sechster Vortrag.

### Der Inhalt der Instrumentalmusik.

Indem ich im vorigen Vortrage zu zeigen unternahm, wie sich der Inhalt selbst die Form bildet, bin ich über die Grenzen der Vocalmusik nicht hinausgegangen, um durch das Wort oder den sogenannten Text einen unabwiesbaren Beleg für die Wahrheit der entstehenden Tongebilde zu erhalten. Soviel wir indessen dadurch an Sicherheit für das Verständniss der musikalischen Sprache gewannen, so erkannten wir doch, dass durch die Fessel des Wortes die reine Musik oft noch nicht zu voller Freiheit zu gelangen vermochte. Der Componist musste nämlich der Auffassungs- und Ausdrucksweise des Dichters folgen und konnte sein eigenes Seelenleben nur dieser entsprechend und oft nicht in vollem Ergüsse offenbaren. Wenn er aber Gelegenheit nahm, das, was er empfand, und wofür kein Wort da war oder keins ausreichte, in einer Musik auszusprechen, so durfte dies auch nur nach dem Verhältniss der Grösse und Bedeutung des Tonstückes geschehen und musste namentlich in der dramatischen Musik so kurz als möglich abgemessen sein. So drängte die Vocalmusik selbst zur Instrumentalmusik hin, in welcher dem Componisten Gelegenheit gegeben ist, sich nach allen Seiten hin in voller Freiheit zu ergehen.



Hierzu bedarf es indessen solcher Instrumente, durch welche die verschiedenen Factoren der Musik in gleicher Weise zur Geltung zu gelangen vermögen. Die Guitarre z. B., auf welcher kaum oder nur sehr dürftig eine Melodie vorgetragen werden kann oder das Oboe, welches wieder der Harmonie entbehrt, reichen allein dazu nicht aus. Am erkennbarsten wird die Intention des Componisten bei dem Gebrauch des ganzen Orchesters, da sich ihm hier alle Tinten der musikalischen Farbengebung zu Gebote stellen. Ihm zunächst steht das Streichquartett, welches in seinem Charakter dem der Vereinigung von menschlichen Stimmen am nächsten tritt und besonders durch seine Schmiegsamkeit in alle Anforderungen des Componisten sich auszeichnet. Das Pianoforte, welchem wenigstens die harmonischen Mittel zu leichter Verfügung stehen, schliesst sich beiden an. Da es ihm aber an melodischem Schmelz, und sonst auch an Toncharakter fehlt, so gleicht das, was es giebt, mehr einer Bleistiftzeichnung, als einem ausgeführten Gemälde. In den folgenden Beispielen werde ich mich freilich auf die Darstellung durch dasselbe beschränken müssen.

Wenn nun die Instrumentalmusik einen Inhalt offenbaren soll, welcher psychische Wahrheit hat, so muss sie auf die Resultate eingehen, wie sie sich in dieser Beziehung für die Vocalmusik ergaben. »Die inneren Bewegungen des Gemüthes sind durch analoge äussere zu begleiten und zu versinnlichen. Denn da jene innere Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Nothwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äussern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie, vermittelst jenes symbolischen Acts, die gemeinen Naturphänomene des Schalles von der ästhetischen Würde der Menschennatur participiren können.« (v. Schiller »über Matthissons Gedichte.«) Die musikalische Logik wird mit der psychischen Gesetzmässigkeit in Uebereinstimmung zu bringen sein



und das, wofür in der Vocalmusik wenige Züge genügten, wird hier zu vollständigem Bilde ausgeführt werden müssen. Alles Aphoristische und noch mehr alles Launenhafte ist aber durchaus zu verbannen.

Ungefähr Aehnliches hat den Instrumentalstücken ursprünglich auch zu Grunde gelegen. Es wurde nämlich, abgesehen von den ersten, rohesten Versuchen mit einzelnen Tönen, die Melodie eines beliebten Liedes auf einem Instrumente nachgespielt, oder das, was zum Tanze geträllert oder gesungen wurde, in ähnlicher Weise instrumental wiedergegeben. So hatte die Instrumentalmusik ihren ganz bestimmten Inhalt, und dieser war auch immer noch in den Variationen kennbar, welche über solche Tonstücke entstanden. Als die Instrumentalmusik zur Einleitung von gesungenen oder recitirten Dramen benutzt wurde, sollte sie wenigstens im Allgemeinen auf die Stimmung der Hörer einwirken, diese auf die darauf folgende Darstellung vorbereiten. Natürlich kann hierbei nur die Wirkung der Musik als Musik, des reinen Tonspiels an sich in Betracht gekommen sein. Selbst bei der Folge mehrerer Stücke, wie sie sich z. B. bei Händel in seinen Sinfonien und Suiten finden, war es der Reiz dieses Tonspiels selbst, an welchem man Gefallen fand. Je selbstständiger die Instrumentalmusik aber ward, je mehr sich ihre Mittel erweiterten, und je mehr Virtuosität sich in deren Verwendung kund gab, desto mehr wurde es der Reiz des Tonspiels allein, welchem man huldigte. Das Formelle trat in den Vordergrund, die Cantilene verschwand immer mehr und mehr und mit ihr ein naturgemässer Inhalt; die Phrase siegte. Während sie nun auf der einen Seite zum Platten, Seichten und Trivialen herabsank, wurde sie auf der andern Seite zu einer bizarren, gespreizten Charakteristik hinaufgeschoben. Da man instrumental mit Leichtigkeit ausführen konnte, was in der Vocalmusik überaus schwierig, ja oft unmöglich war, so hielt man es nicht mehr für nöthig, den Gesetzen der letzteren zu folgen, und indem man nicht ahnte, dass man hiermit auch grossentheils die psychischen Gesetze



aufgab, welche mit den ersten im Einklang die Richtschnur für das Natürliche in der Musik bilden, so gestattete man sich die Ausführung jedes sonderbaren und grillenhaften Einfalles und glaubte Originelles componirt zu haben, wenn man nur vom Gewöhnlichen abgewichen wäre. So ist es gerade die Instrumentalmusik gewesen, durch welche die grössten Irrthümer und Geschmacksverirrungen in die Musik hineingeführt worden sind.

Um den Toninhalt in einem Instrumentalstück nachzuweisen, ohne den objectiven Standpunkt zu verlieren, so dass nicht etwas hineingelegt oder herausgedeutet werde, als das, was in der That zum Ausdruck gekommen ist, wird es angemessen sein, dort zu beginnen, wo die deutlichsten Fingerzeige für die Intention des Componisten gegeben sind, und von hier aus allmählig zu solchen Werken aufzusteigen, in denen diese Intention schwerer zu enthüllen ist. Und so beginne ich mit den Ouverturen, welche zu bestimmten Stücken oder Zwecken geschrieben sind.

Die zu C. M. von Weber's Opern gehen auf den Inhalt derselben sogar bis zu dem Grade ein, dass man in ihnen Themen und Motiven aus den Hauptscenen des Werkes begegnet. So enthält z. B. das *Adagio* in der Ouvertüre zum »Freischütz« nach dem waldesduftigen Hornsatz:



die Stelle mit dem nachschlagenden tiefen A:



welche ganz analog der-



jenigen im Finale des 2. Actes ist, in welcher das Schauerliche der Wolfsschlucht gemalt wird. Weber sucht auf solche Weise den Inhalt in dem Tonstücke zuerst zu localisiren.

Das erste Thema des *Molto vivace*:

ist der Begleitung ent-

nommen, welche in der Arie des Max: »Durch die Wälder, durch die Auen« die Worte charakterisirt:

Doch mich um-gar - nen fin - stre Mächte etc.

Mit einer kleinen Abweichung im 17. Takte beginnt eine Ueberleitung zu dem Motiv:

*ff*

das dem Orchestersatzes zugehört, welcher im 2. Finale auf das Erscheinen der wilden Jagd folgt. Bis zum 18. Takte



ist Note für Note beibehalten. Auf eine kurze Verarbeitung desselben tritt dann eine Modulation nach *Es*-dur ein. Hier trägt nun eine Clarinette die Melodie vor, welche sich als Gegensatz in der vorhererwähnten Arie findet:

*Allegro con fuoco.*

O dringt  
kein Strahl  
durch die  
se  
Nächst etc.



und nach vier Takten führt uns eine kurze Ueberleitung zu dem eigentlichen zweiten Thema:



mit welchem die Scene und Arie der Agathe: »Wie nahte mir der Schlummer« ausgeht, und welche auch in dem Finale des 3. Aktes bei den Worten: »Der rein ist vom Herzen und schuldlos vom Leben« wiederkehrt. Mit einer andern Wendung zum Schlusse wird nun der erste Theil zu Ende geführt und es beginnt der Mittelsatz. Dieser beschäftigt sich besonders mit dem zweiten, der Wolfschluchtszene entlehnten Motiv, kehrt modulirend aber auch auf das Thema aus Agathens Arie zurück, und kommt nach einer neuen Ueberleitung wieder zum ersten Thema. Der dritte Theil beginnt. Im 26. Takte nimmt er eine von dem ersten abweichende Wendung und lenkt in die Stelle von Maxens Arie ein:



Auch diese wird einige Takte fortgeführt, und darauf folgt wieder ein Anklang an die Wolfschluchtszene:





in welcher dem Max Agathens Gestalt erscheint, wie sie sich voll Verzweiflung in den Fluss stürzen will. Alles verstummt nun. Jubelnd stürmen die Geigen dann in die höchsten Höhen des Durdreiklangs hinauf, und mit der Wiederaufnahme des Thema's aus Agathens Arie wird das Ganze zu Ende geführt.

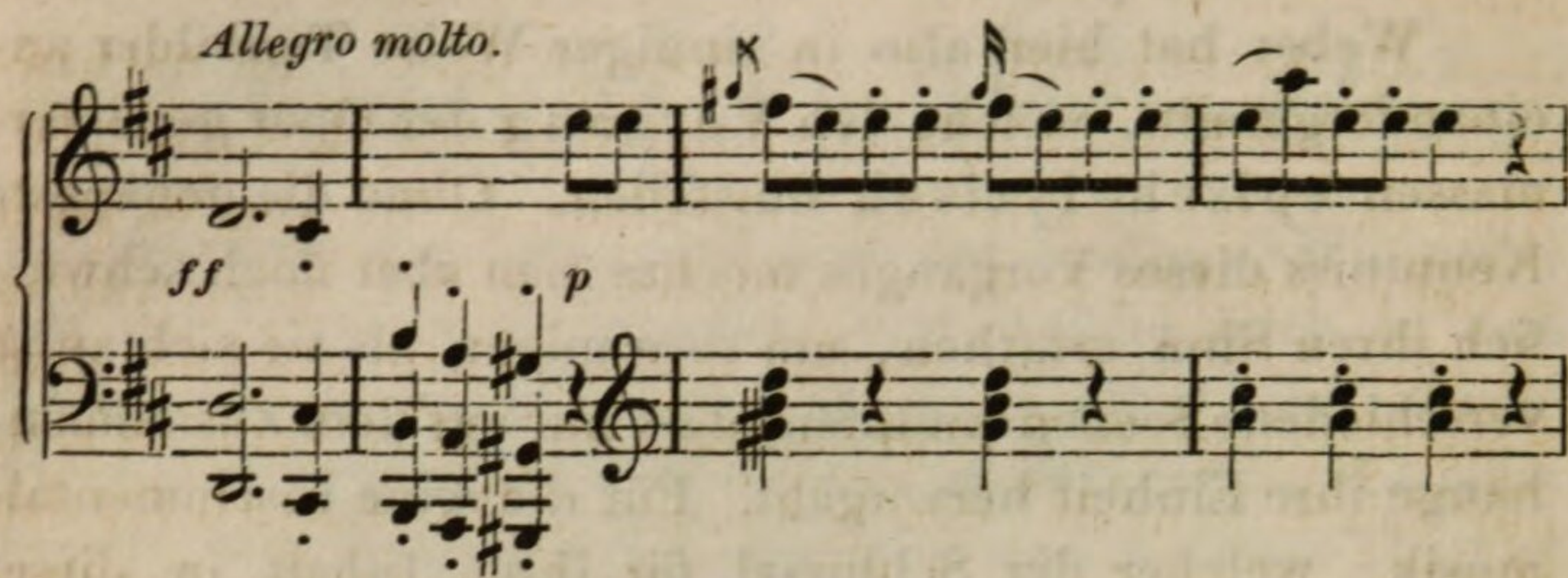
Weber hat hier also in sinniger Weise Tonbilder aneinandergereiht, welche den Vorgang der Oper gewissermassen episch-lyrisch hinstellen. Ohne die genaueste Kenntniss dieses Vorganges möchte man aber doch schwerlich ihren Sinn errathen, um so weniger, als sie sich an so verschiedene Scenen knüpfen, dass nur aus dem Zusammenhange ihre Einheit hervorgeht. Für die reine Instrumentalmusik, welcher der Schlüssel für ihren Inhalt in dieser Weise nicht gegeben wäre, würde also diese Form nicht die rechte sein.

Mozart's Overture zum »Don Juan« beginnt mit einem *Andante*, welches ebenfalls einer Scene der Oper entnommen ist, nämlich der des zweiten Finale, in welcher der Commendator bei dem Mahle des »Don Juan« als Gast erscheint:

The musical score is presented in three systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) in E-flat major (three flats) and common time (C). It begins with a forte (*ff*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of chords and single notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. The second system shows a vocal entry with a single staff. The lyrics are written below the staff: "Don Gio-van - ni! a ce-nar te - co" and "Nun Don Ju - an! Du hast ge - be - ten". The third system returns to a grand staff, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is a continuous, flowing line, while the bass clef provides a steady accompaniment.



und es entrollt sich uns ein Bild der Vollziehung des Strafgerichts an ihm. Mit dem Eintritt des *Allegro molto* findet sich aber weiter kein Anklang an irgend ein Motiv der Oper. Dagegen ist der Charakter Don Juan's, sein herausfordernder Uebermuth, ja sogar sein frivoles Abweisen der mahnenden Stimme:



auf das Eingehendste geschildert. Durchaus lyrisch, aber mit dramatischer Lebendigkeit, spiegelt sich das Seelenleben des jovialen Wüstlings wieder. Das *Allegro* bringt dies auch nicht zum Abschluss, sondern geht modulirend in die erste Scene der Oper über. Mozart wollte aber in der Ouverture schon auf den Ausgang hinweisen, und so liess er das *Andante* als eine Art Vision dem *Allegro* vorausgehen. In Weber's Ouverturen sind es mehr die Einzeinheiten, welche den Hörer interessiren und welche für sich eine Individualisirung erhalten haben. Verschiedene derselben würden, aus dem Werk herausgelös't, nicht ohne Befriedigung gehört werden. Als Ganzes gefallen sie durch ihre geistreiche Zusammenstellung. Mozart's Ouverture wirkt dagegen in ihrem *Allegro* als Ganzes; die einzelnen Theile interessiren nur in Beziehung auf dasselbe, und ohne eine solche erschliesst sich selbst ihre Bedeutung nicht. So ist denn die Individualisirung eine ungleich concentrirtere. Auf die Bedeutung der einzelnen Tonwendungen gehe ich nicht weiter ein, um möglichst jede Wiederholung zu vermeiden. Es kann auf eine solche übrigens auch nur mit der grössten Behutsamkeit und dann immer nur annäherungsweise eingegangen werden. Die Musik hat mehr noch, wie jedes andere Kunstwerk, ihren

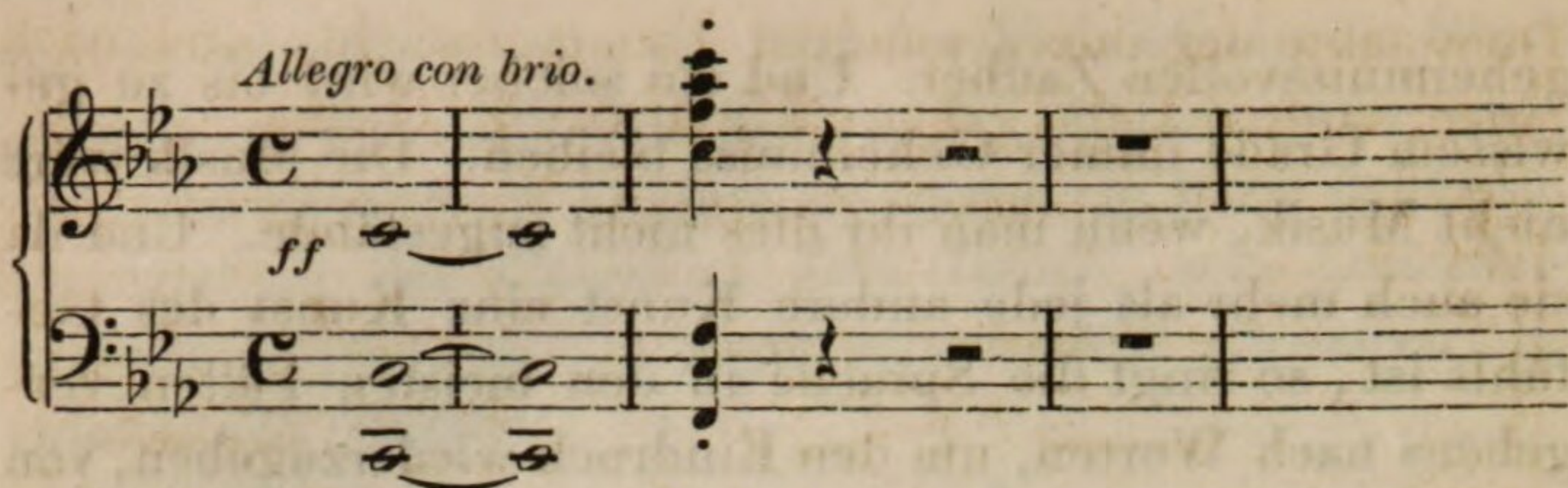


geheimnissvollen Zauber. Und ein solcher wird bis zu gewissem Grade immer Geheimniss bleiben. Die Musik wäre nicht Musik, wenn man ihr dies nicht zugestände. Und da sie auch mehr als jede andere Kunst eine Kunst des Gefühls ist, so ringt die Sprache in den meisten Fällen vergebens nach Worten, um den Eindruck wiederzugeben, von dem die Seele erfüllt ist, geschweige denn, um nachzuweisen, durch welche Factoren die Wirkung entstanden ist. Aber dass man sich bei den verschiedenen Wirkungen auch soviel es möglich ist der verschiedenen Mittel, durch welche sie entstehen, bewusst werden müsse, dürfte wohl aus dem Voraufgegangenen klar geworden sein. Hier kann es sich nur darum handeln, den gewonnenen Maassstab für das Vorhandensein und für die Wahrheit des Inhalts, nämlich die Uebereinstimmung unserer Erkenntniss und unseres sympathischen und ästhetischen Gefühls mit der Totalität des Werkes, und, auf dieselbe zurückbezogen, mit den einzelnen Theilen desselben, in allen Fällen zur Anwendung zu bringen.

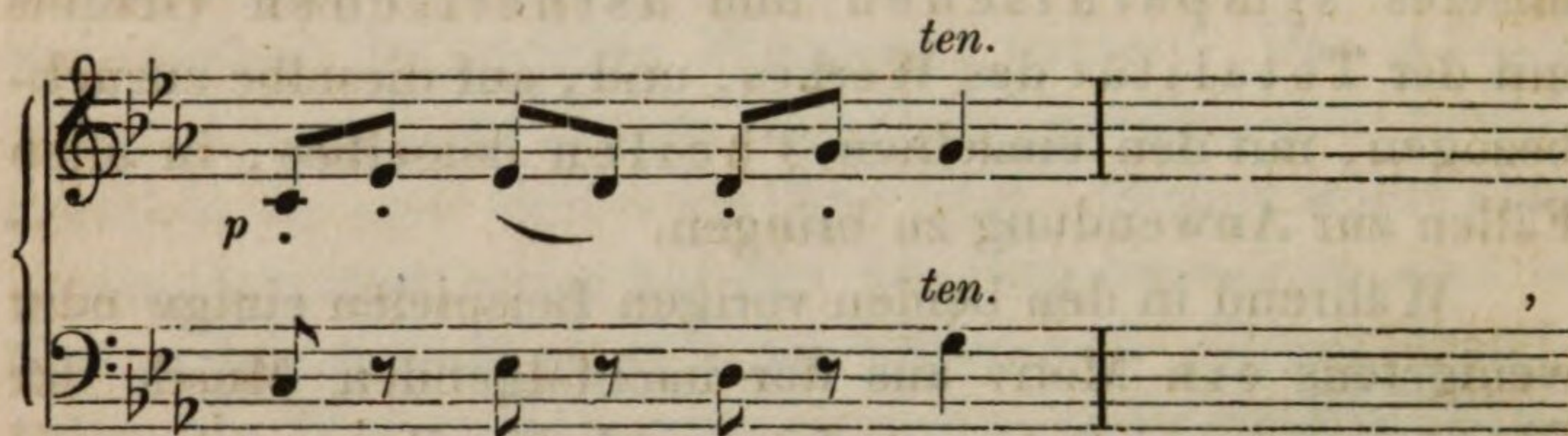
Während in den beiden vorigen Beispielen einige oder wenigstens ein Motiv aus der nachfolgenden Musik der Phantasie einen festen Ankergrund für ihre nach- und weitergestaltende Thätigkeit gaben, findet sich für eine Ouverture wie z. B. für die Beethoven's zum »Coriolan« nur Aufschluss aus dem Inhalte des poëtischen Werkes im Allgemeinen. Die Bekanntschaft mit demselben ist also vorausgesetzt, und das Bild von seinem Eindrucke soll aus dem Tonstücke dem Hörer entgentreten. Es ist übrigens nicht Shakespeare's, sondern Collin's »Coriolan«, zu welchem Beethoven diese Ouverture schrieb. Der Inhalt, den wir in dem Musikwerk erwarten dürften, ist: Rachegefühl eines zürnenden Helden, und das Zurückdrängen desselben durch die Uebermacht der Liebe, sei es nun der zu dem Vaterland oder der zu den Seinigen.

In dem ersten Tonbilde:

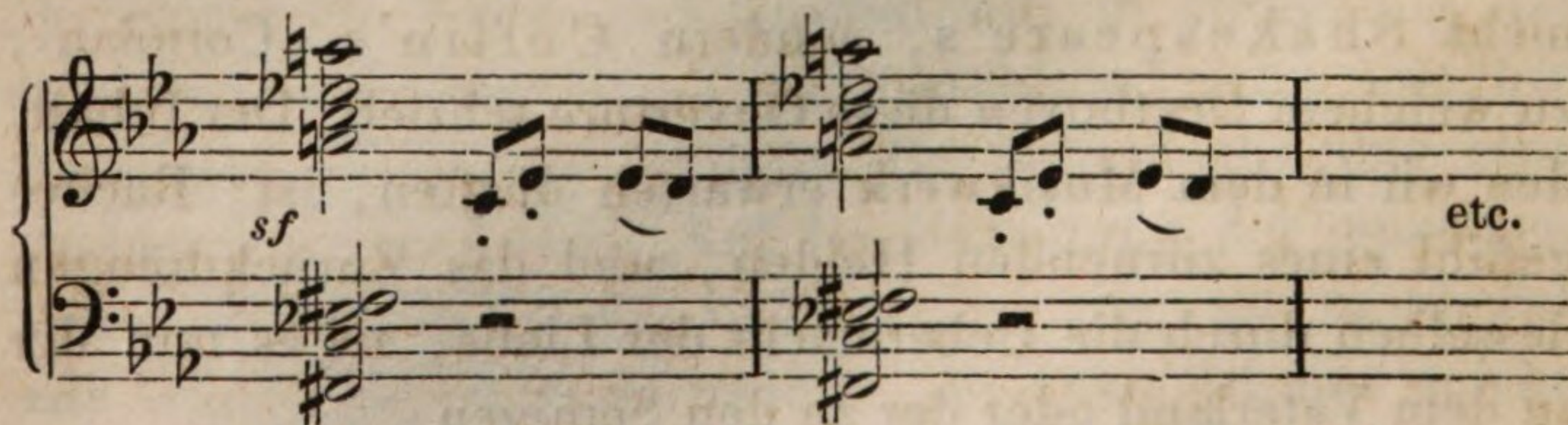




hält ein einziger Ton äusserst stark 2 Takte in Octavenverdopplung aus, der mit einer grell an ihn herantretenden Moll-Harmonie plötzlich abreisst. Dann folgt eine grosse Pause. Dies wiederholt sich, indem der ausgehaltene Ton zwar derselbe bleibt, aber die Mollharmonie in schneidende Disharmonie übergeht. Es liegt nahe, in dieser Ton-symbolik die Intention des Componisten zu erkennen, so den heftigen Ausbruch lange verhaltenen Zorns darzustellen. Hierauf erklingt im *piano* das Motiv:



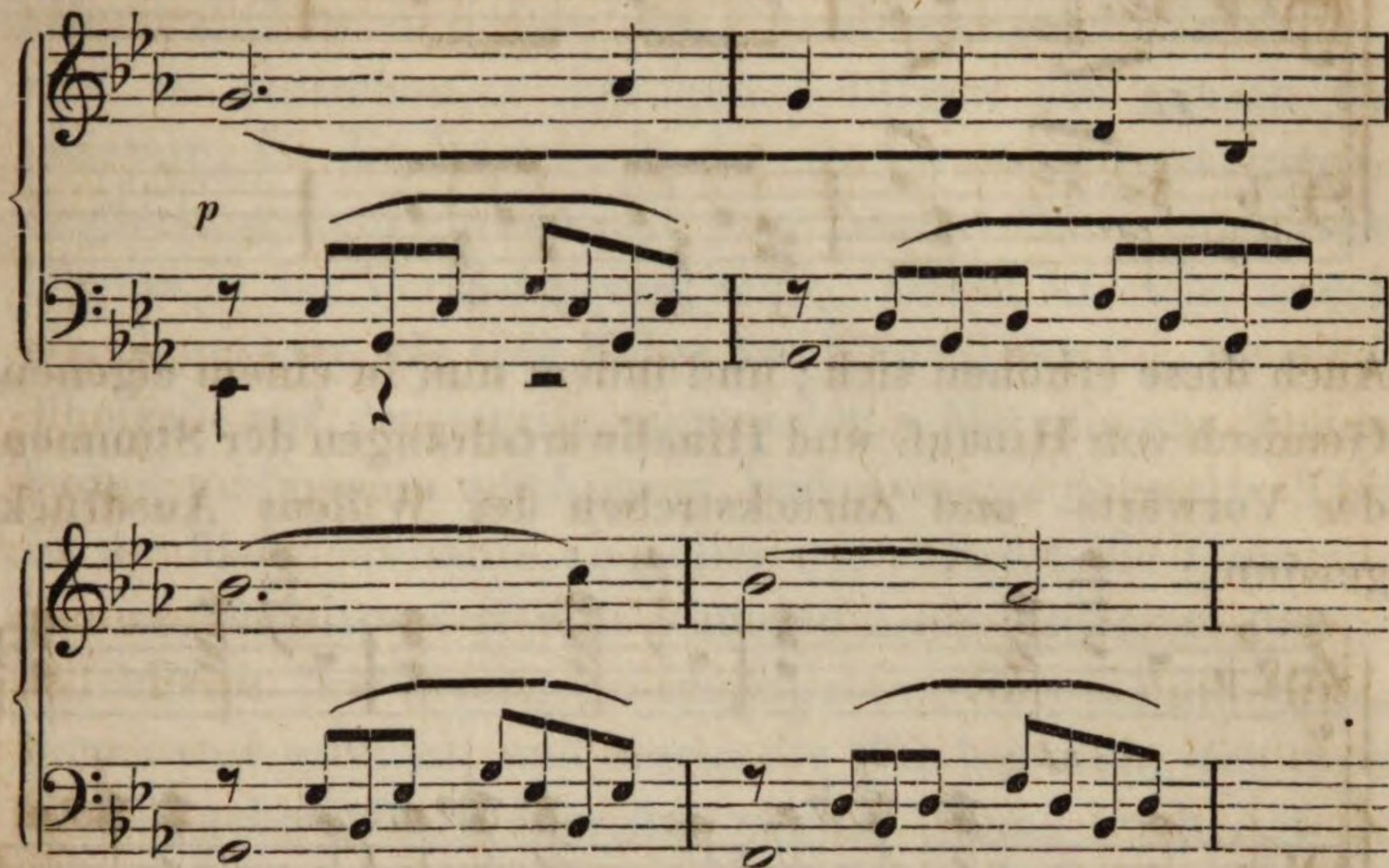
welches in seiner unruhigen Bewegung zu Anfang, und zuletzt in seinem accentuirten Weilen auf der sonst schwächsten Zeit im Takte das Aufflammen des Zornes bezeichnen soll. In der Ausführung des Motiv's zu vollständigem Satze wird das Wachsen und Umsichgreifen dieser Flamme wiedergegeben, bis sie sich in den Takten:



zu vernichtender Wirkung steigert. Mit der musikalischen Ausführung schreitet hier also die Entwicklung des psychischen Vorganges parallel fort. So wird die



Dominante der durverwandten Tonart erreicht, und nach einem sanften Uebergange erklingt das 2. Thema:

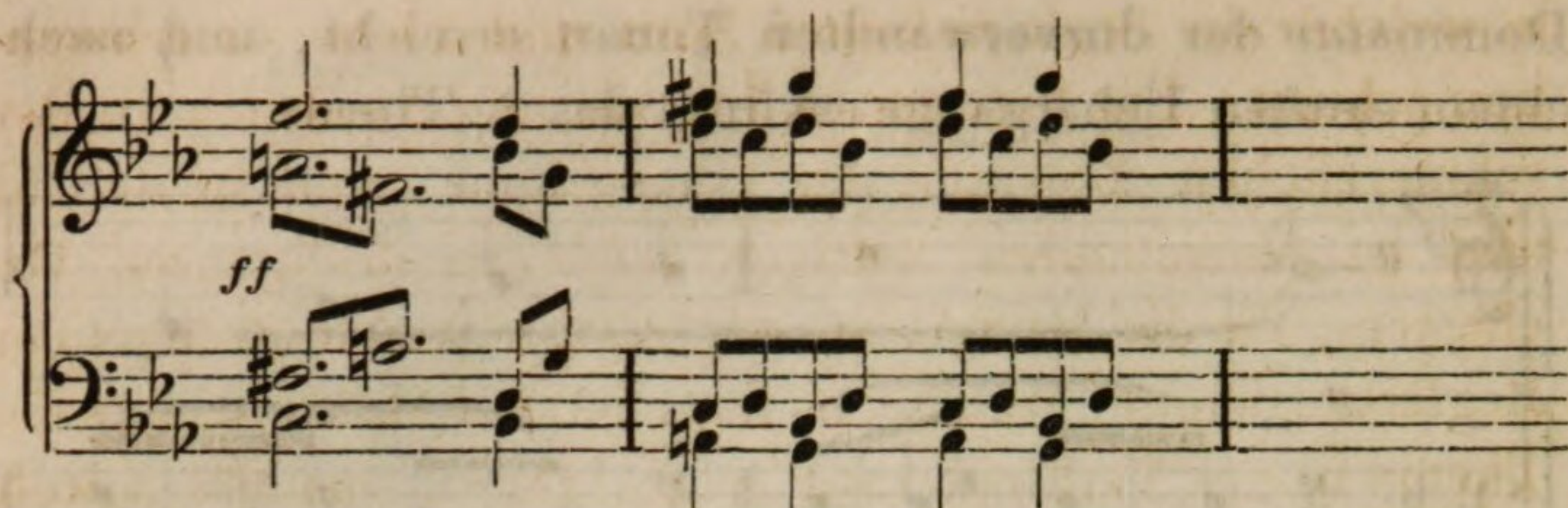


Es ist von schmelzender Schönheit, während das erste von energischer war und bildet den Gegensatz des letzteren. Dass es in seiner rührenden Zartheit die heiligste Liebe widerspiegeln soll, die in irgend einer Gestalt mit ihrer Zaubermacht an den leidenschaftlich Erregten herantritt, bedarf wohl weiter keines Wortes. Das Thema wird in der Weise ausgeführt, dass gewaltige Harmonien es modulirend immer höher hinaufdrängen, bis es zum Halbschlusse auf der Molldominantendominante kommt. Hier begegnen wir anfangs nur einer rhythmischen Erfindung, welche aber die herzerreissendsten Disharmonien in sich aufgenommen hat:

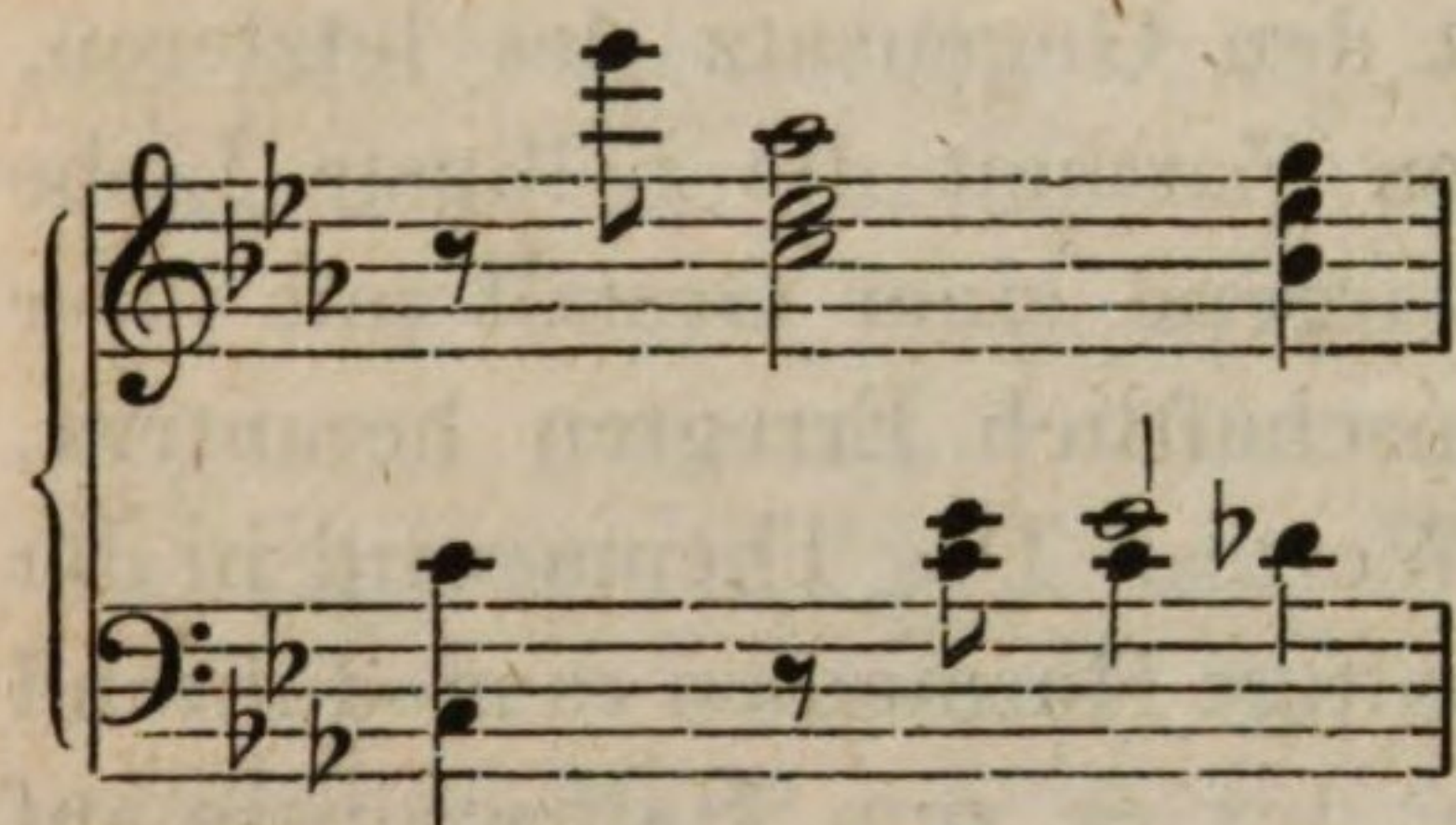
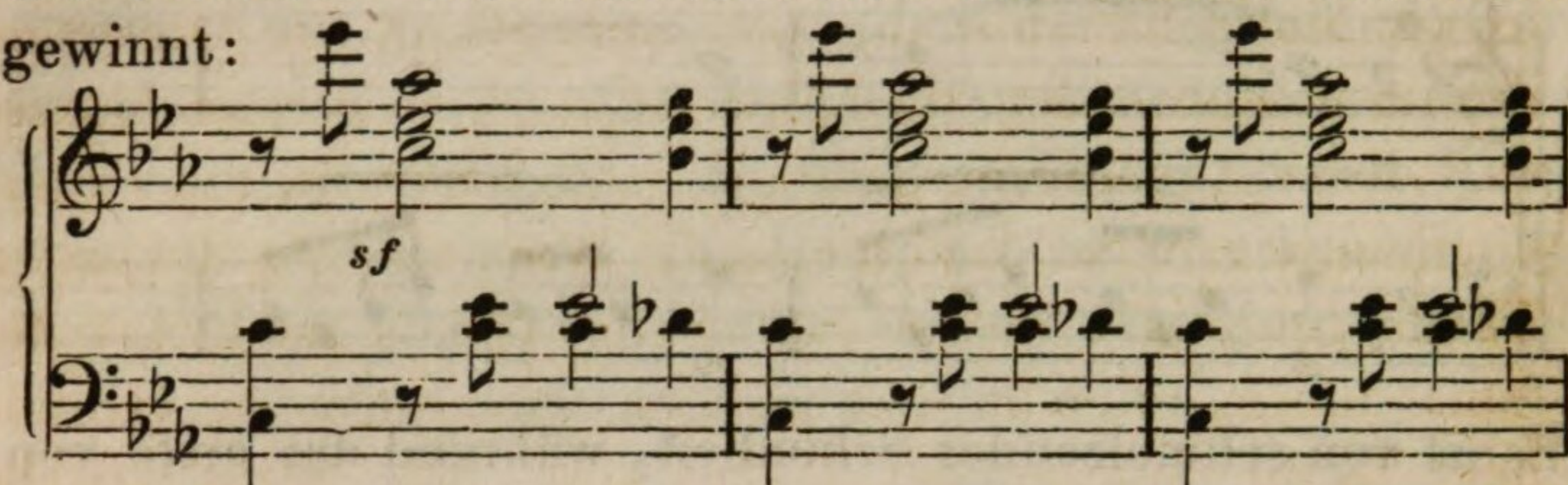


Es ist eine Uebergangsphase, welche in einer Steigerung zu den heftigen Accenten kommt;



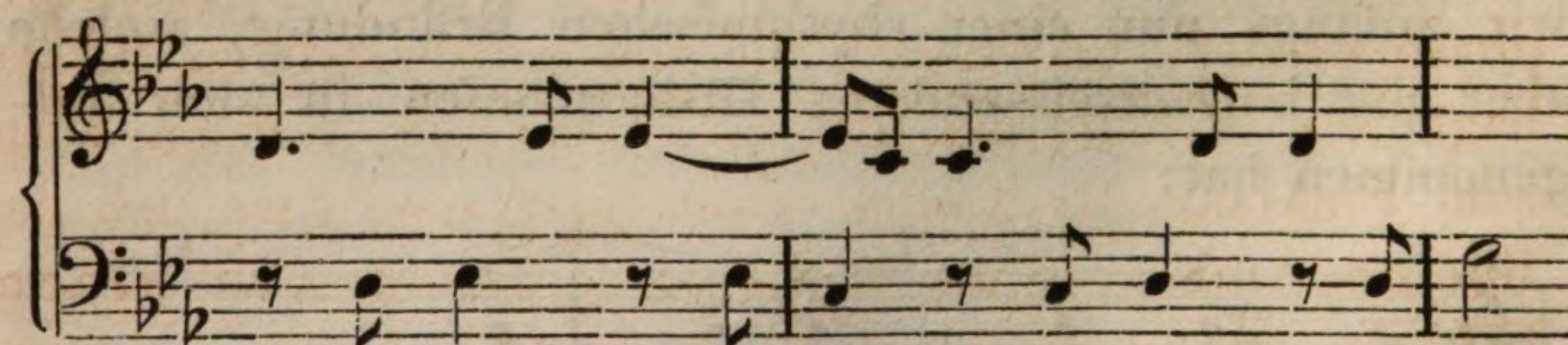


Auch diese erhöhen sich ; und indem nun in einem eigenen Gemisch von Hinauf- und Hinabwärtsdrängen der Stimmen das Vorwärts- und Zurückstreben des Willens Ausdruck gewinnt:



und so ein ausgeführter

Satz im Antiklimax sich in ein zögerndes Piano verliert :

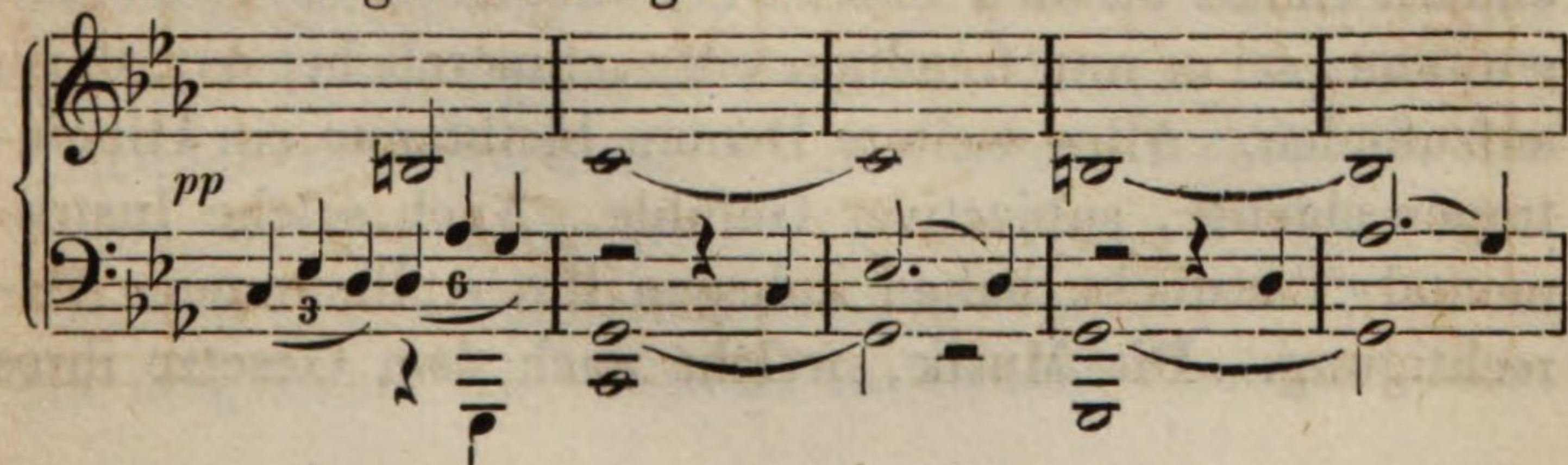


kommt es zu einer neuen, lyrischen Phase des Empfindens :

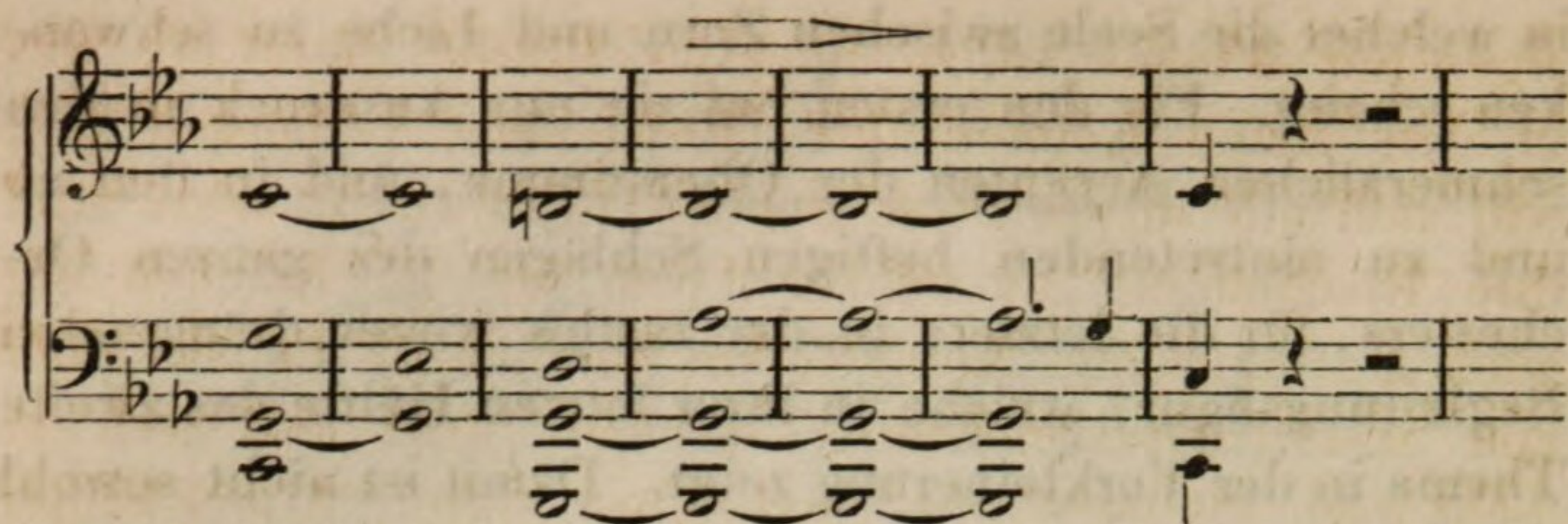




in welcher die Seele zwischen Zorn und Liebe zu schwanken scheint. Für den ersten hat sie nur Ausdruck in den schmerzlichen Accenten der Oberstimme, und in den ab und zu eintretenden heftigen Schlägen des ganzen Orchesters, für die letztere in der rastlos weiter drängenden Begleitungsfigur, welche in ihrer letzten Hälfte das zweite Thema in der Verkleinerung zeigt. Damit ist nicht sowohl ein Gegensatz, als eine Folge der Einwirkung des ersten Thema's auf das zweite entstanden. Mit diesem Seelenkampf schliesst in mächtigem Aufschwunge der erste Theil in der Molldominante ab; aber nur, damit die Ouverture ihn im modulirenden Mittelsatze in noch stärkerem Maasse zu vollster Ausführung gelangen lasse. So wird die Unterdominante erreicht, und hieran die Wiederholung des ersten Theils geknüpft; indem das zweite Thema nach Art der Sonatenform, welche den meisten Ouverturen zu Grunde liegt, in die *maggiore* der Tonica tritt. Die letzte lyrische Phase, welche als das Resultat des Ineinandergreifens beider ersten Themen im Mittelsatze zu so grosser Ausdehnung gelangte, bricht hier plötzlich ab, und nach einer Pause erklingt sanft das zweite Thema, dann aber, nachdem es sich vorher in Moll umgewandelt hat, in voller Stärke, und mit heftig synkopirten Harmoniemassen zu beängstigender Höhe hinaufgedrängt. In dieser kehren auch die leidenschaftlichen Dissonanzen jener Uebergangsphase wieder, bis endlich die von aufstürmenden Bässen begleitete Melodie des dritten Thema's im vollsten Forte zum Einklang der Tonica hinabstürzt, und hier sich das Bild des Anfangs in der Weise wiederholt, dass aus einem heftigen Orchesterschlage ihrer zwei und diese immer matter und matter werden, bis im leisesten Piano die zornflammende Figur allmählig erlischt:







und Alles im leisesten Piano verhallt. Nach schmerzlichem, leidenschaftlichem Kampf, der den Untergang des Kämpfenden ahnen lässt, hat die Liebe den Zorn überwunden. Es stellt sich so in Ouverturenform eines der gelungensten Seelengemälde hin, welche die musikalische Litteratur aufzuweisen hat. Nichts ist hier Phrase, Alles hat seine Bedeutung. Und der Inhalt ist eben so wahr und geistvoll dargestellt, als die Form in jeder Beziehung schön erscheint.

Sobald die Ouverture nicht zu einer Oper oder zu einem bestimmten dramatischen Dichterwerk, sondern überhaupt nur für eine Concertaufführung geschrieben ist, so wird dem Hörer zum öftern durch die Einflechtung eines bekannten Liedes, wie z. B. »Heil dir im Siegerkranz« in Weber's Jubel-Ouverture oder durch eine besondere Ueberschrift, wie z. B. in Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt« der Anknüpfungspunkt für die Auffassung gegeben. Fehlt jedoch eine nähere Bezeichnung dieser Art, wie es noch öfter der Fall ist, so ist es die Tonsymbolik allein, welche die Phantasie nach einer bestimmten Richtung hin in Thätigkeit zu setzen vermag.

Je weniger sich aber von dieser Tonsymbolik findet, je mehr also die Composition ein reines, sich selbst genügendes Spiel mit Tönen ist, desto geheimnissvoller bleibt sie und desto weniger sind wir im Stande, einen andern Inhalt als den eines allgemeinen Gefühlsergusses, sei er nun freudiger oder schmerzlicher Art, darin aufzufinden. Alles weitere Deuten bleibt nur ein Hineintragen eigener, subjectiver Gefühle. Auch solche Instrumental-Tonstücke haben indessen ihre vollkommene Berechtigung. Die Musik, welche nach dem Gesetze ihres



eigensten Wesens so zu höchster Blüthe gestaltet, was in den ersten Keimen ihres Entstehens verborgen lag, will sich auf dieser Stufe nur Selbstzweck sein, und ihre Erscheinung in solcher Form ist die Erscheinung eines musikalischen Kunstwerkes überhaupt. Es ist keiner von unsern Grossmeistern, welcher nicht und welcher nicht gern solche Werke geschrieben hätte. Allein keiner begnügte sich auch mit diesem blossen Spiel. Von dem, was seine Seele in der Stunde der Begeisterung erfüllte, sollte es auch so sprechend als möglich wiederklingen. Es sollte das genaueste Gepräge seines erhöhten Daseins tragen. Für das Gefühl dieses Daseins suchte seine Phantasie den bestimmtesten Ausdruck in Tonbildern, und so ward aus dem reizenden, sich selbst genügenden Tonspiel eine sinnvolle Sprache in Tönen. Schon die logische Ausführung eines Motiv's, die Hinzuziehung eines Gegensatzes, die Gegenüberstellung von erstem und zweitem Thema und ihr Umbilden in der dramatischen Art ihres Fortschreitens zeigt, wie sehr man darauf bedacht war, sich immer bestimmter auszudrücken. Und wenn zu vollständigem Ausdrucke ein Tonstück nicht genügend erschien, so liess man darauf ein zweites, drittes, viertes folgen. Ein solcher Cyklus von Tonstücken, welche als ein Ganzes aufgefasst werden sollten, nannte man als Orchestercomposition »Sinfonie«, als Solocomposition »Sonate«. Die Aufeinanderfolge derselben ist durch das Gesetz der Gegensätzlichkeit bestimmt. Einem lebendigen Satze folgt so ein langsamer, diesem wieder ein lebendiger, einem *Allegro* in Sonatenform ein *Andante* in Lied-, Variations-, Rondo- oder Sonatenform und diesem wieder ein *Allegro* in Rondo- oder Sonatenform. Beide *Allegro's* unterscheiden sich nach der Gewichtigkeit ihrer Auffassung, das erste hat eine grössere Tiefe, das letztere eine grössere Leichtigkeit. Und dieser Folge entspricht auch das Auffassungsvermögen des Hörers. Nach einem feurigen Satze, welchem er alle Aufmerksamkeit zuwenden muss, gelangt ein langsamer, schmelzender in seinem Contraste immer



noch zu voller Wirkung. Zu der tieferen Erfassung eines gewichtigeren letzten Satzes würde aber trotz seiner Lebendigkeit die Aufmerksamkeit vielleicht nicht mehr ausreichen, während ein munterer, leicht gehaltener Satz das Interesse aufs Neue zu fesseln vermag.

Einen solchen Cyklus von Tonstücken bildeten Sinfonie und Sonate bis auf J. Haydn's Zeit. Letzterer fügte noch das Menuett hinzu, ein Tonstück, das anfangs auch in dem Charakter dieses Tanzes geschrieben war, späterhin aber den der Lust und Fröhlichkeit, des Schäkerns und Scherzens im Allgemeinen erhielt und zuletzt Ausdruck der humoristischen Auffassung des Gegenstandes wurde. Beethoven gab ihm deshalb den Namen Scherzo.

Es ist aber dieser Gegensatz, in welchen die Tonstücke eines solchen Cyklus gestellt sind, nicht allein, wodurch sich ein Inhalt erkennbar macht, sondern derselbe geht auch aus dem allgemeinen Charakter hervor, welcher, wie ich im vorigen Vortrage zeigte, ein jedes empfindungswahr componirte Tonstück haben muss. Einer von den dort genannten drei Arten: der heiteren, ernsten oder traurigen wird es angehören, und aus charakteristischen Tonwendungen und -Verbindungen wird sich auch weiter auf deren verschiedene Abstufungen schliessen lassen, so dass sich kindliche Lust und scherzender Humor, männlicher Ernst und weibliche Zartheit, weltliche und religiöse Empfindung, sanfte Elegie und leidenschaftliches Pathos dem sinnigen Hörer sehr bald bemerkbar machen.

In Haydn's Sinfonien waltet der Inhalt kindlichfroher Lebenslust vor. Es ist sein eigenes Gemüth, welches sich in ihnen widerspiegelt und darum bleibt er meistens rein lyrisch. Und wenn er auch, wie z. B. in der C-moll-

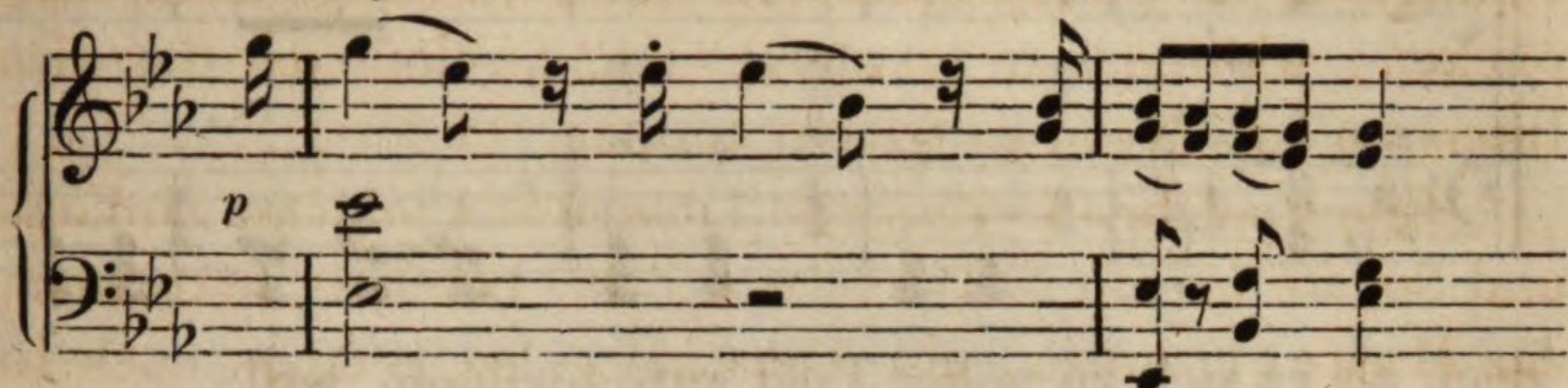
*Allegro con brio.*

Sinfonie:



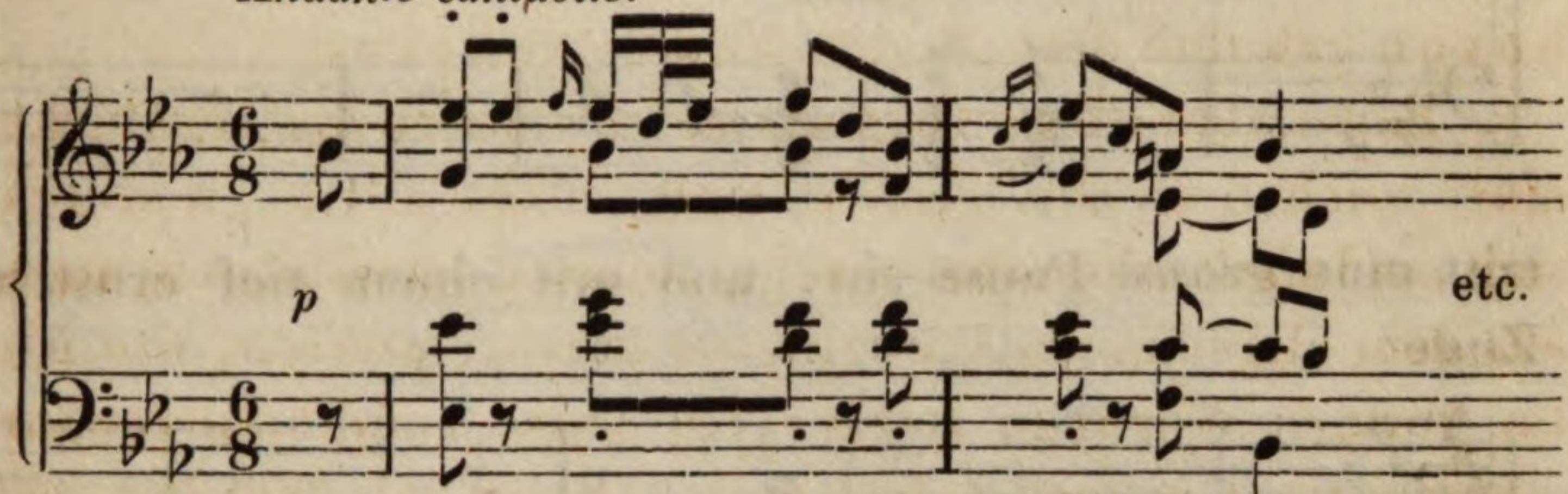


einen schmerzlich - ernsten Ton anschlägt, so blickt doch immer bald das kindlich-frohe Gemüth wieder hindurch. Der erste Satz, welcher im zweiten Thema:



schon zum Ausdruck von Anmuth und Lieblichkeit kommt, endet in *Dur*. Das *Andante* beginnt im Geiste dieses zweiten Thema's:

*Andante cantabile.*

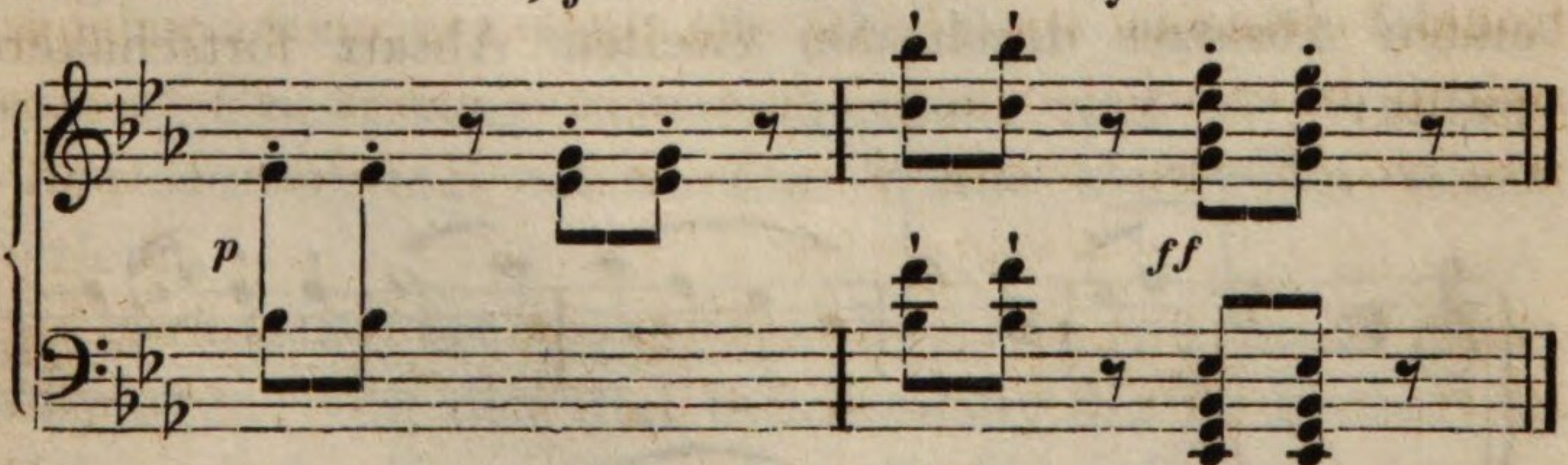


und wenn es auch in der *Minore* seiner Variationen Aehnlichkeit mit den schmerzlichen Zügen des ersten enthält:



so kehrt es doch zu

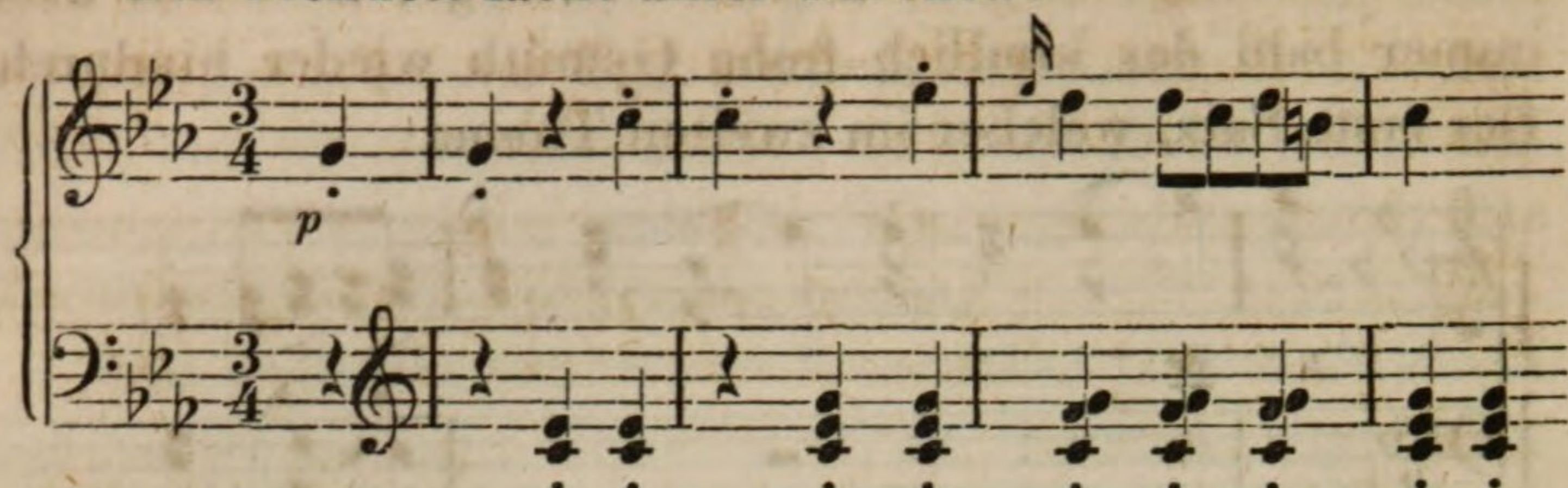
sanfter Ruhe zurück, ja es schliesst fast idyllisch:



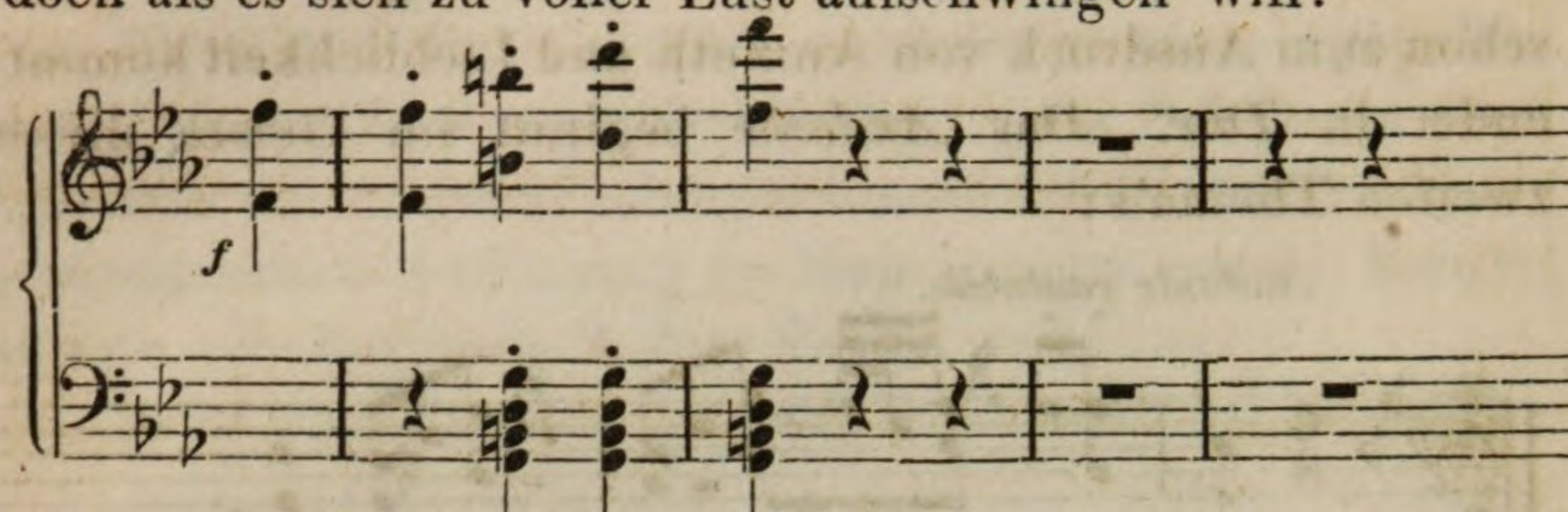
nur verrathen die beiden letzten starken Schläge, dass diese Ruhe ernst gestört werden könne.



Das Menuett lacht unter Thränen :



doch als es sich zu voller Lust aufschwingen will:



tritt eine grosse Pause ein, und mit einem tief ernstem Zuge:

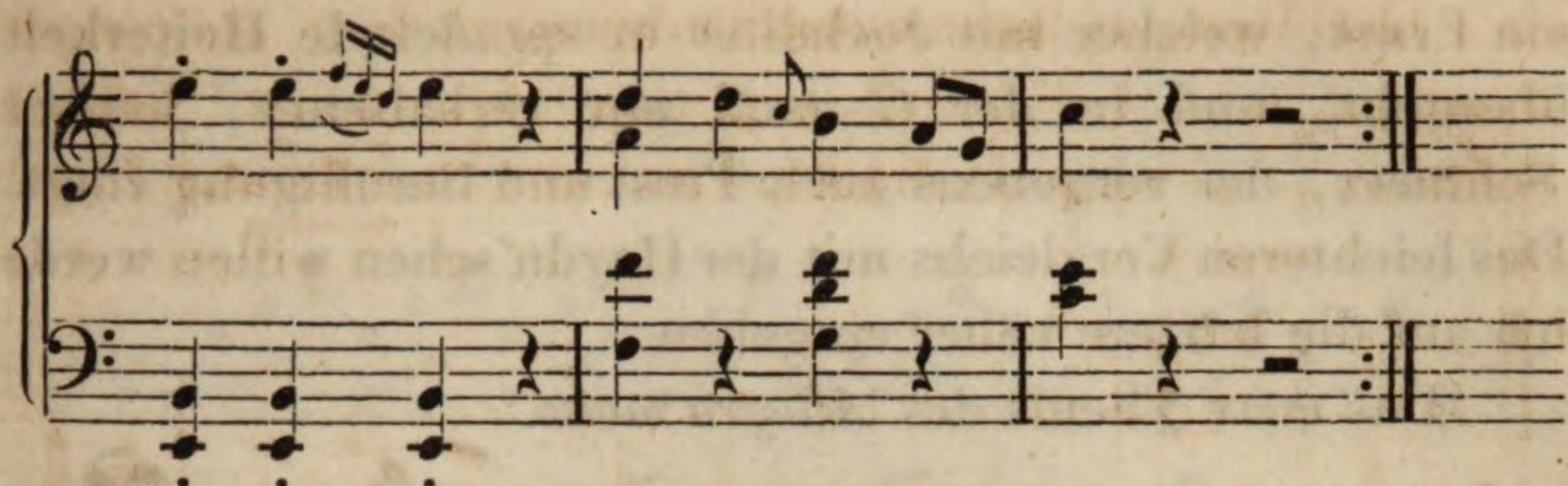


kommt es erst wieder zur ersten Stimmung zurück. Das Trio athmet durchaus Lust, aber gleich als wenn der Schmerz durch das fortwährend in Achteln figurirende Violoncell übertäubt werden sollte. Das Thema des letzten Satzes ist so gehalten, als wenn es den ernsten Anklang des ersten Absatzes durch den zweiten Absatz fortschäkern wollte:

*Vivace.*



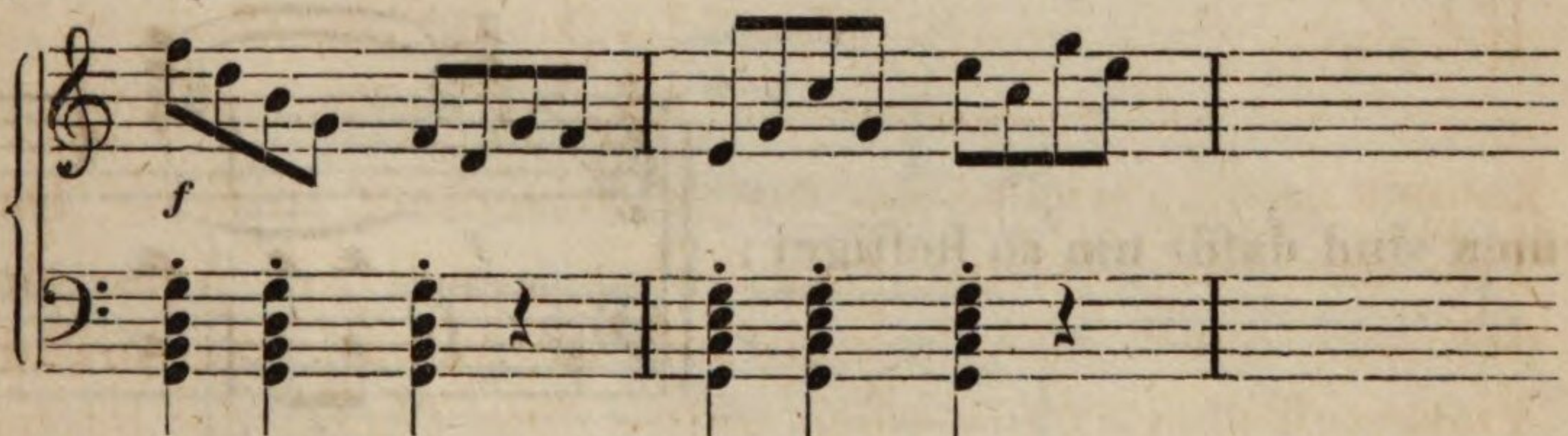




Auch die contrapunktische Ausführung des ersten und der figurative Gegensatz zu demselben stehen in ähnlichem Verhältniss. Schon glaubt man dass der Sieg entschieden sei, als der erste Absatz noch einmal schmerzlich klagend zu uns aufblickt:



jedoch nur für einen Moment, denn die lebendige Figur mit ihrer, dem zweiten Absatze entlehnten, markigen Begleitung:



drängt es zurück und behauptet das Feld.

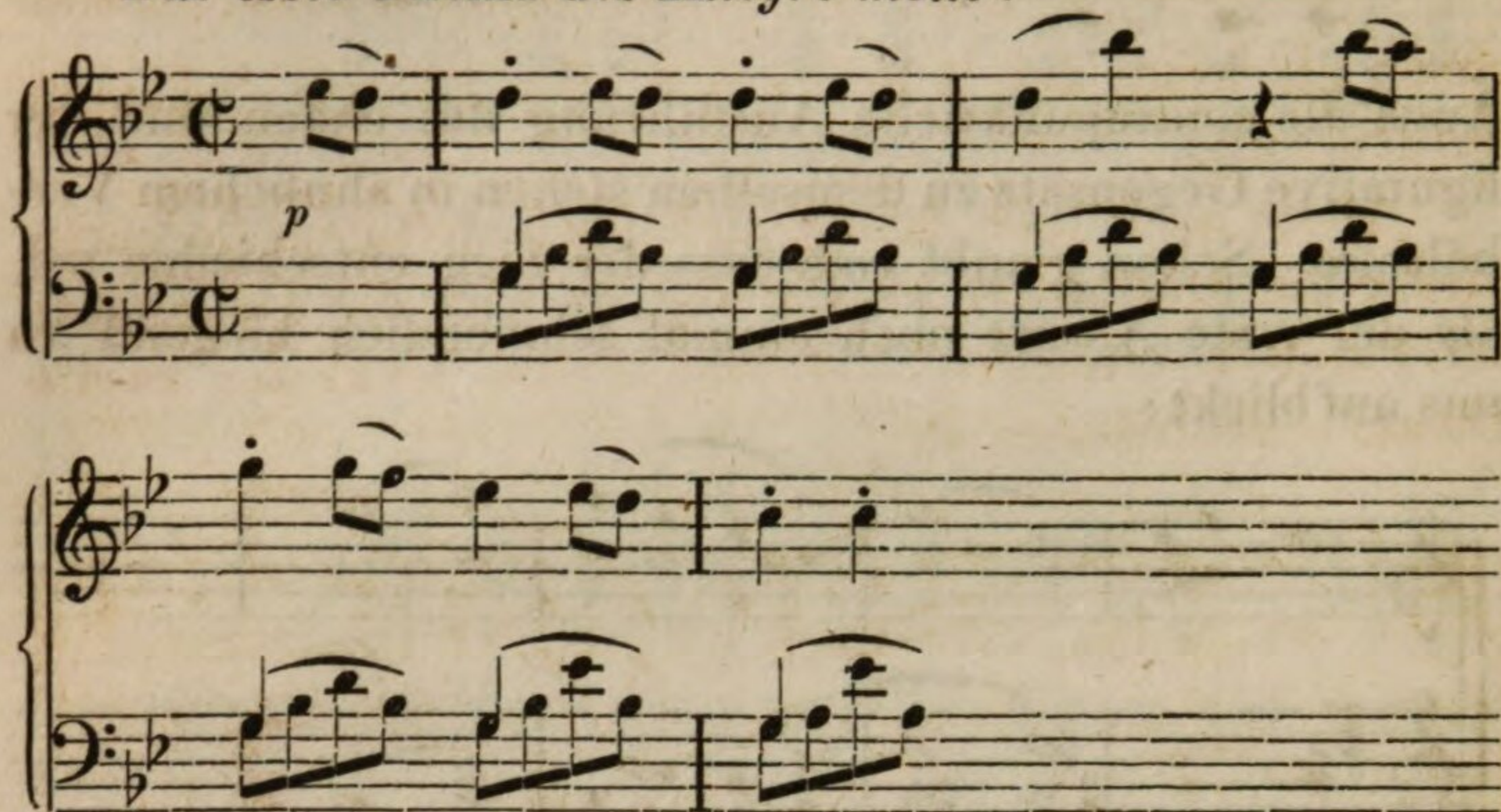
Unverkennbar sind alle vier Sätze aus der Einheit einer Empfindung hervorgegangen, und die Wahrheit derselben ist es, welche dem Werke bleibenden Werth verleiht.

Der Inhalt der Mozart'schen Sinfonien ist schon allseitiger. Von den drei beliebtesten, der in *Es*-dur, in *C*-dur mit der Fuge und in *G*-moll, hat jede ihren besonderen Charakter. In der *Es*-dur-Sinfonie spricht sich eine ruhige Heiterkeit in graziösem Gewande aus, in der *C*-dur



ein Ernst, welcher mit Jovialität in sprudelnde Heiterkeit übergeht, und in der *G*-moll ein verhaltener, heisser Schmerz, der vergebens nach Trost und Beruhigung ringt. Des leichteren Vergleichs mit der Haydn'schen willen werde ich auf die letztere näher eingehen.

Das erste Thema des *Allegro molto* :



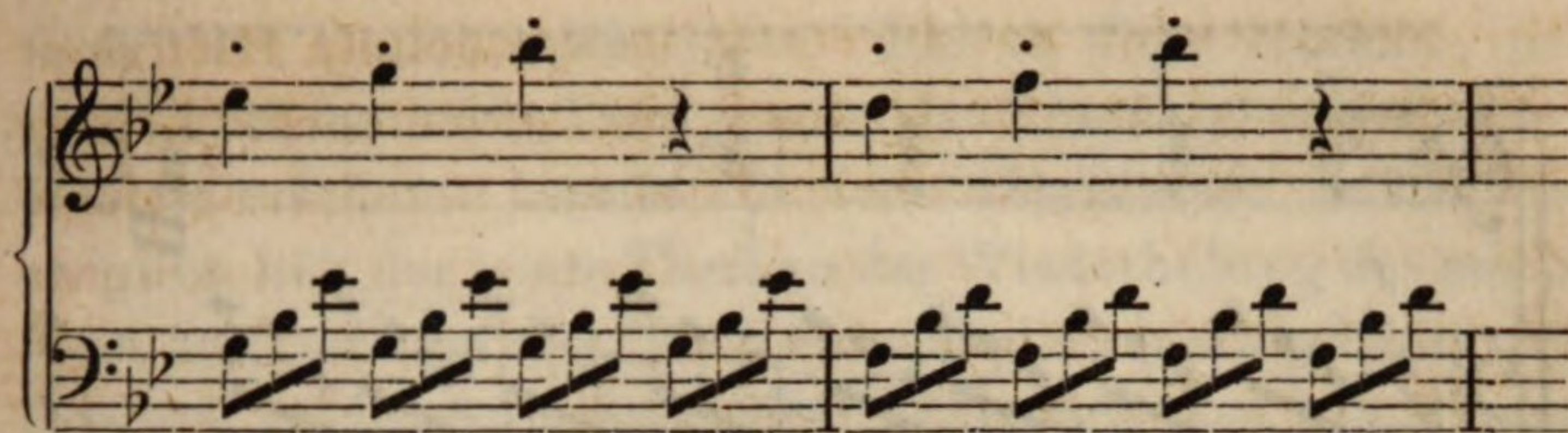
ist bei aller Leidenschaftlichkeit doch ungemein zart gehalten. Die nach seiner Wendung zur Dominante in übervollständigem Schlusse eintretenden Harmonien und Rhythmen sind dafür um so heftiger :



Bei der Wiederholung wendet sich das Thema zur Durparallele, und mit seinem Abschlusse zu gleicher Zeit tritt ein Erwiderungssatz im Forte und mit lebhafterer Begleitung auf:

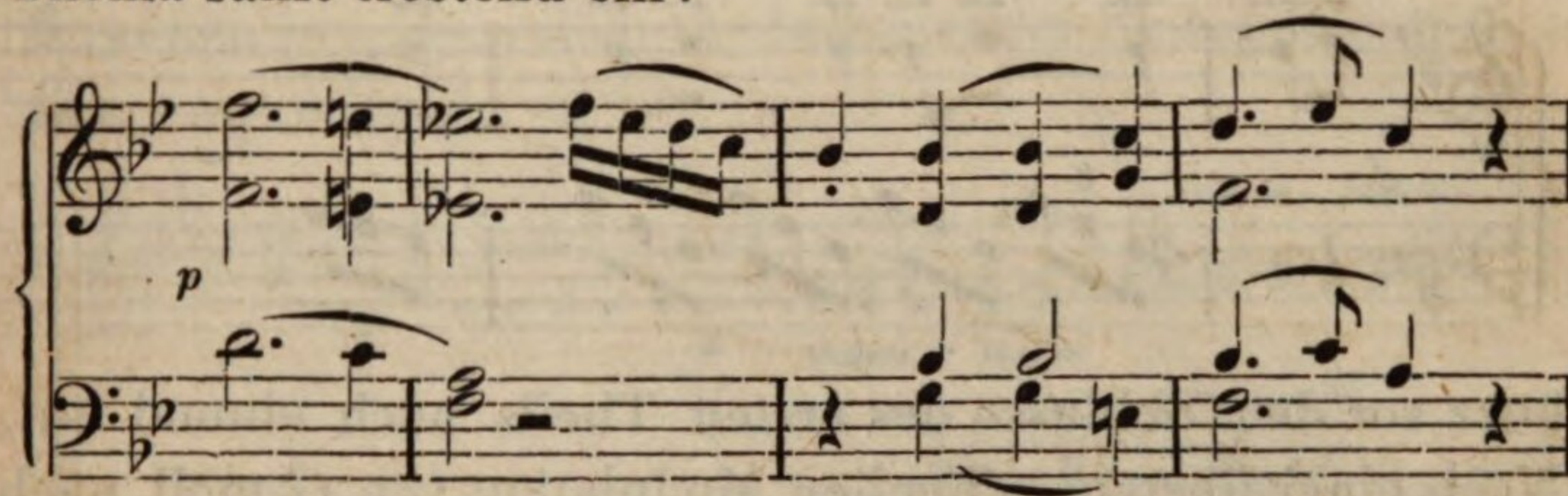






gleich als wenn der Schmerz mit aller Energie bekämpft werden sollte.

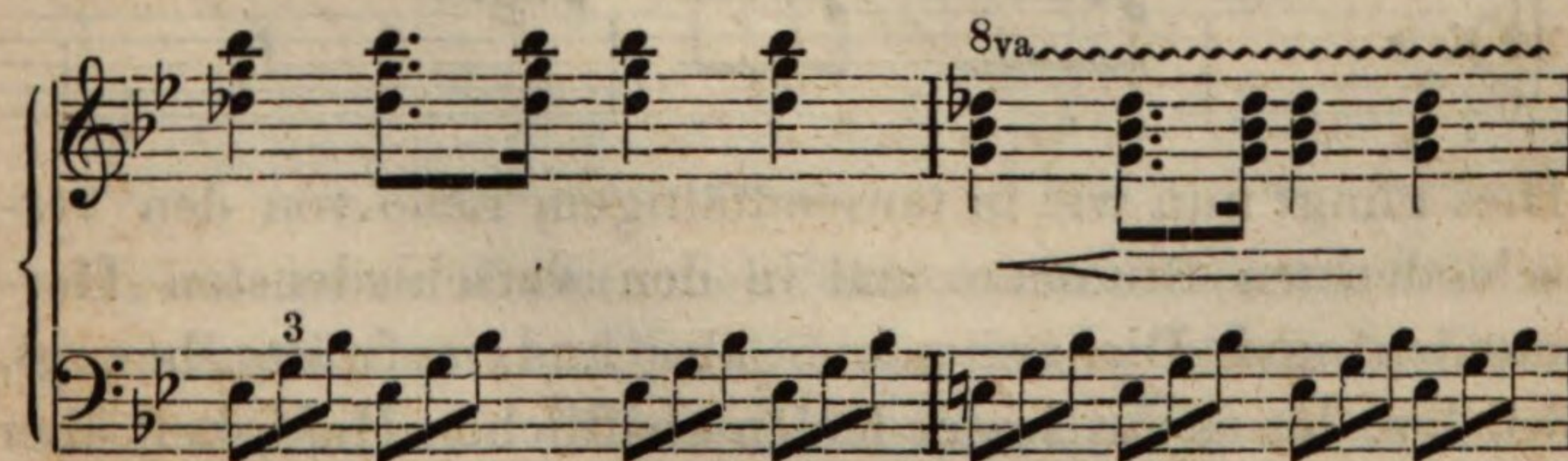
Allein auch hier drängt sich nach heftigen Accenten wieder die Molltonart hervor und so wird die Dominante der Parallele erreicht. Auf eine Pause lenkt das zweite Thema sanft-tröstend ein:



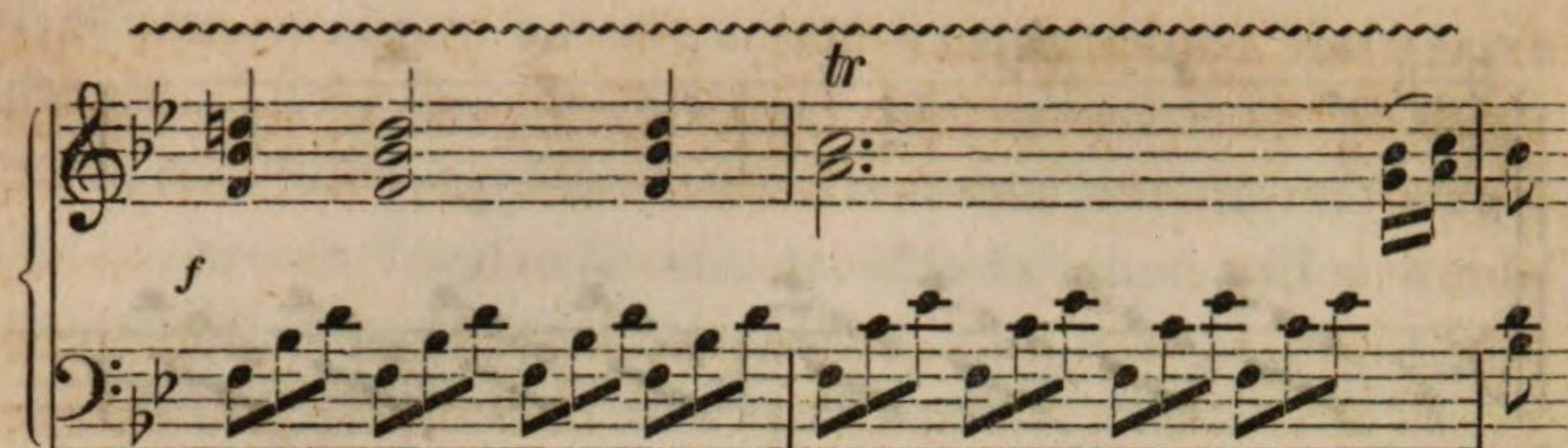
kommt jedoch nicht in diesem Ton zum Abschluss, sondern gelangt dahin erst nach Wiederaufnahme jener accentuirten



den energisch punktirten, muthig beseelten Satz übergeht:







Aber auch dieser Aufschwung wird zurückgewiesen und das erste Thema klingt, wenngleich anfangs in Dur, bald in der Tiefe, bald in der Höhe wieder und zuckt in der leidenschaftlichsten Weise:



kurz vor dem Schlusse des ersten Theils noch einmal auf. Nach einer überaus schnellen Modulation von *G*-moll nach *Fis*-moll erklingt es nun sanft im Mittelsatze und neigt sich, nach *E*-moll modulirend immer mehr zur Tiefe. Da nehmen es in aller Stärke die Bässe auf, die Geigen erwiedern, es entsteht ein contrapunktisches Hin- und Herwogen; aber es behauptet sich in seiner alten Weise, wenngleich nur mit dem ersten Motiv:

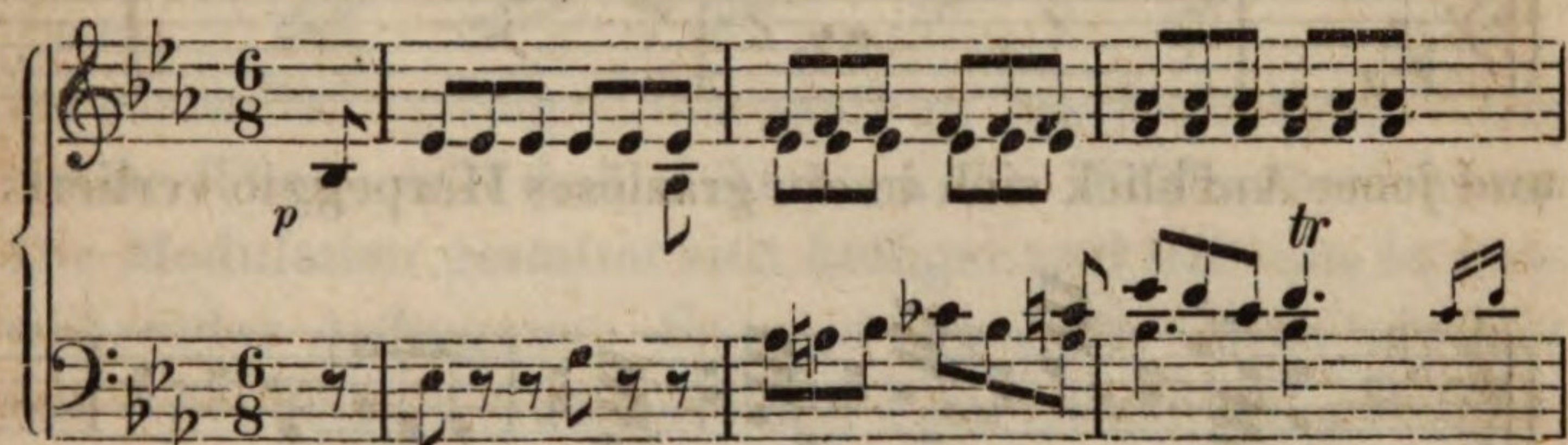


Dies klingt nun wie in tausendfältigem Echo von den verschiedensten Stimmen und in den verschiedensten Harmonien und Disharmonien, ab- und aufwärts bewegt, wieder, bis es aus seiner leidenschaftlichen Heftigkeit über einen Orgelpunkt der Dominante wieder in die sanftere



Klage der Tonica zurücksinkt. Ehe es diese erreicht, beginnt aber der dritte Theil schon; das Thema in seiner ersten Gestalt erscheint bereits vor dem Abschlusse. Soviel wie möglich hält der letzte Theil an der Wiederholung des ersten nach Sonatenform fest, doch entwickelt er hier und dort eine grössere modulatorische Breite. Zum Schlusse hin scheint sich das Thema unter den andern Stimmen leise verbergen zu wollen, aber doch tritt es wieder in voller Kraft hervor und in leidenschaftlicher Heftigkeit endet das Ganze.

In dem *Andante* spricht sich Trost und Beruhigung aus. Dem an sich einfachen ersten Thema, das sich imitirt in ruhigem Gange aufwärts wendet, schmiegen sich tiefere Stimmen in schmerzlich-theilnehmender Bewegung, gleichsam zusprechend, an:

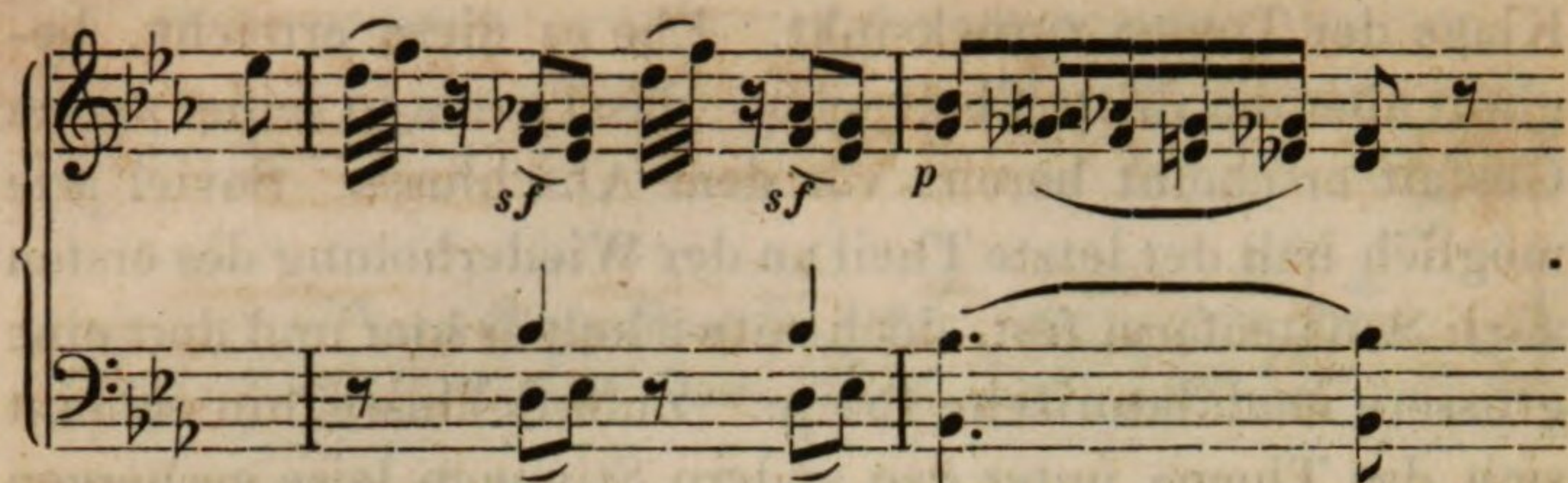


. Die melodischen Accente:

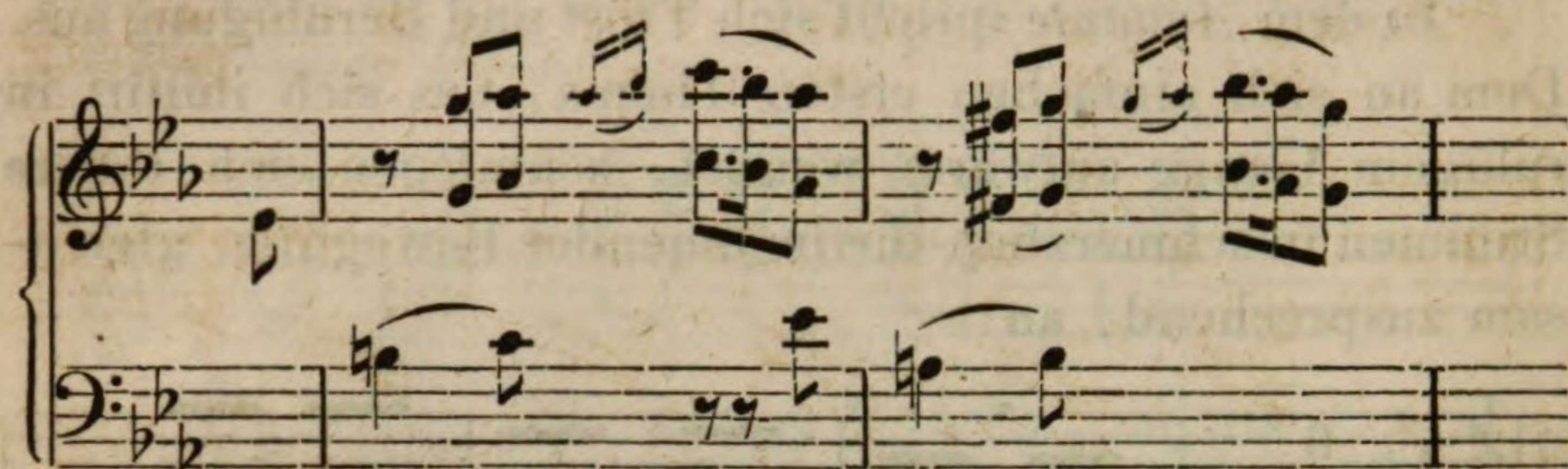


erinnern an die Stelle: »ich fühl es« in Tamino's Arie aus der »Zauberflöte«: »Dies Bildniss ist bezaubernd schön«, nehmen aber eine andere Wendung, indem sie sich nach bewegtem Aufblick wieder schmerzlich hinabsenken:

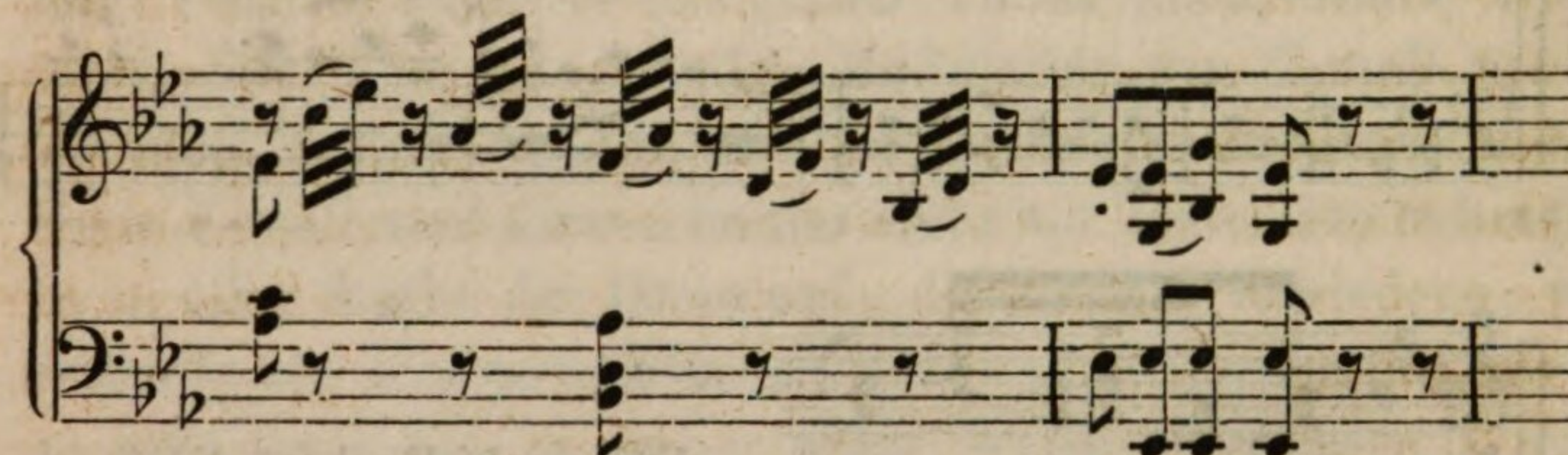




Dasselbe wiederholt sich, zur Tiefe gewendet, indem jedoch eine andere Stimme tröstend hinzutritt:



und jener Aufblick sich in ein graziöses Harpeggio verliert:

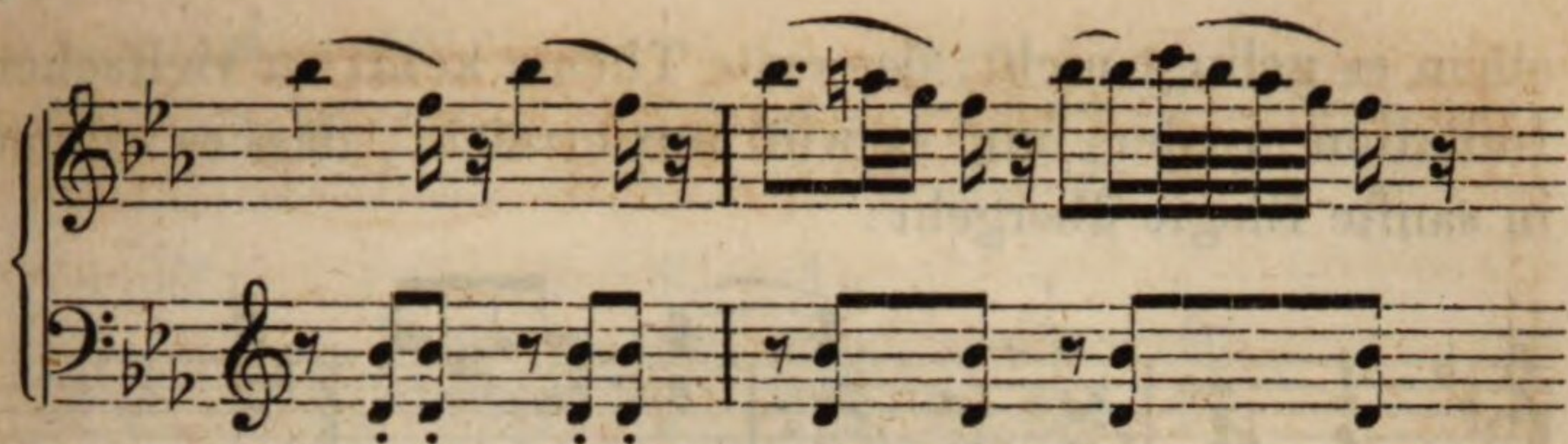


Das zweite Thema schneidet mit seiner Synkope heftig ein, geht aber sanft in die graziöse Figur über:



die sich wie ein Schleier über das bald hinzutretende erste Thema ausbreitet. Hierauf folgt ein Nachsatz, gleichsam Trost zuwinkend:





aber mit einem Trugschlusse tritt der Schmerz nur um so heftiger wieder hervor:



bis es endlich gelingt, ihn sanft zu beschwichtigen. Der zweite Theil stellt beide Themen in Wechselbeziehung. Die Modulation gestaltet sich heftiger und hält uns in fortwährender Aufregung. So wird der dritte Theil erreicht und ebenfalls in Sonatenweise zum Abschluss gebracht. Das Menuett kann sich nicht zu reiner Lust aufschwingen; es enthält in seinen Synkopen sogar Züge von schmerzlicher Erregtheit:



Ein Contra-Thema möchte diese mit Gewalt zurückweisen:



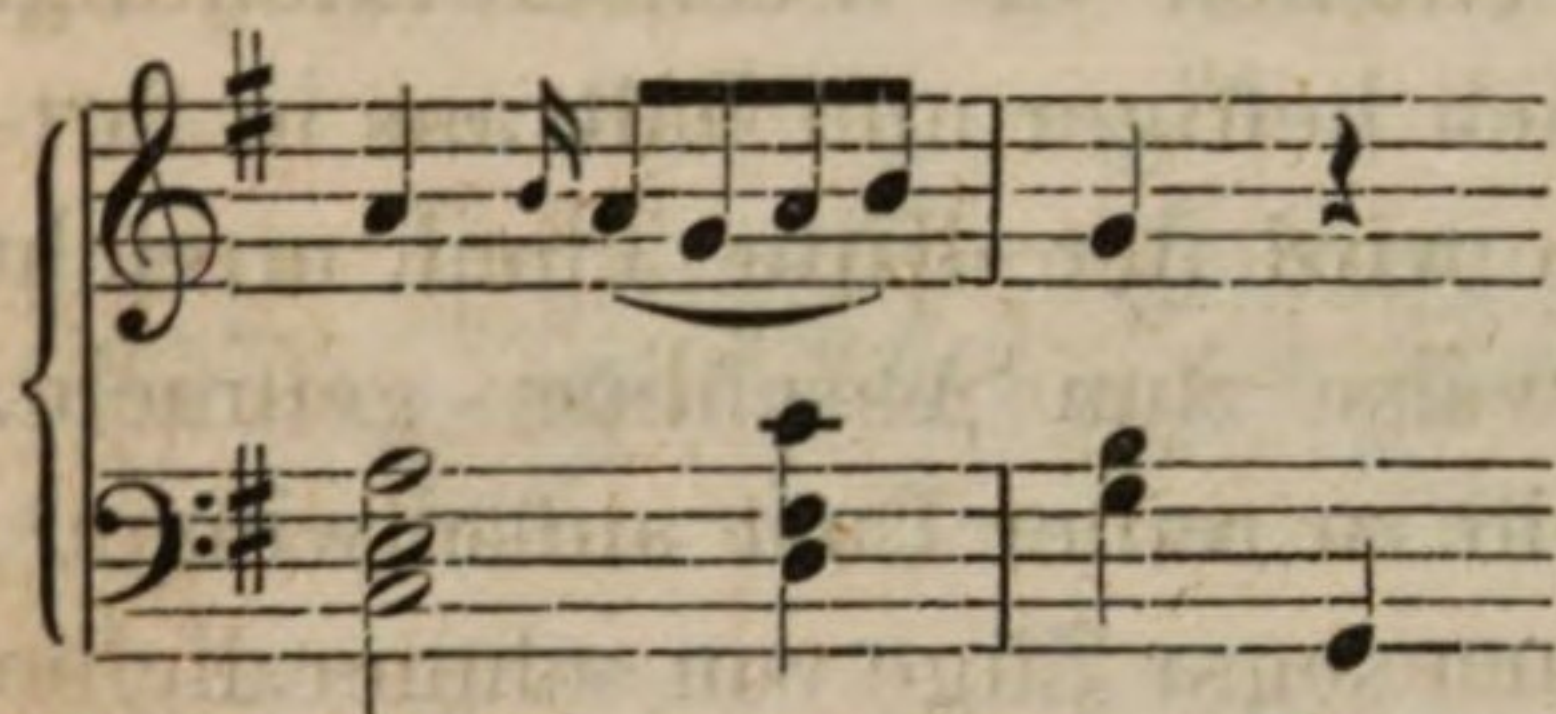
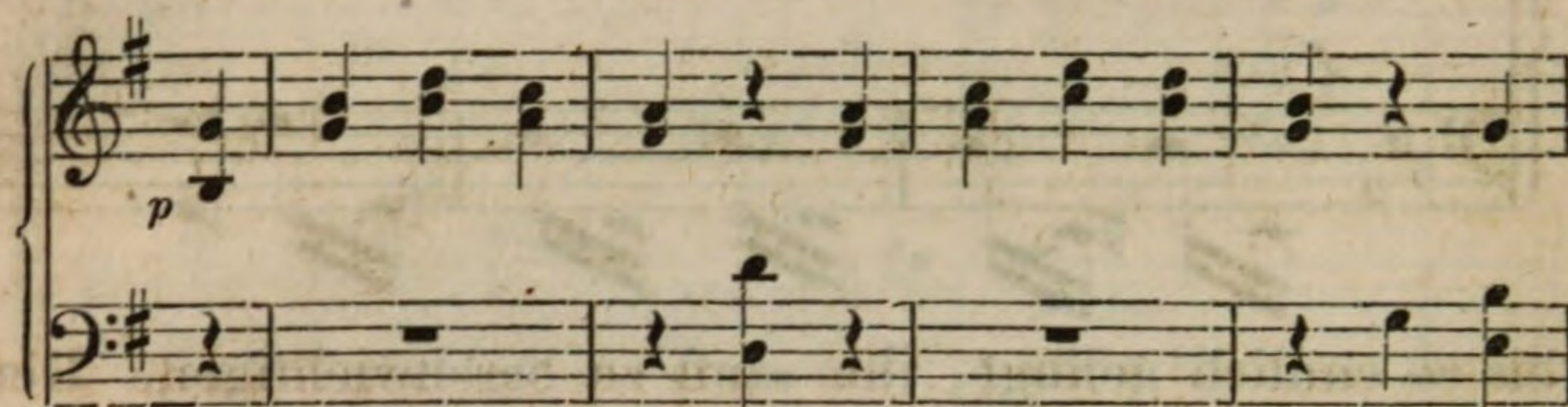


allein es gelingt nicht; das erste Thema kehrt in vielfacher Imitation wieder, und es wird nur erreicht, dass es zuletzt in sanfte Elegie übergeht:



und leise abschliesst.

Das Trio gewährt uns einen Blick wie in den heiteren Himmel:



, aber nur auf einen Mo-

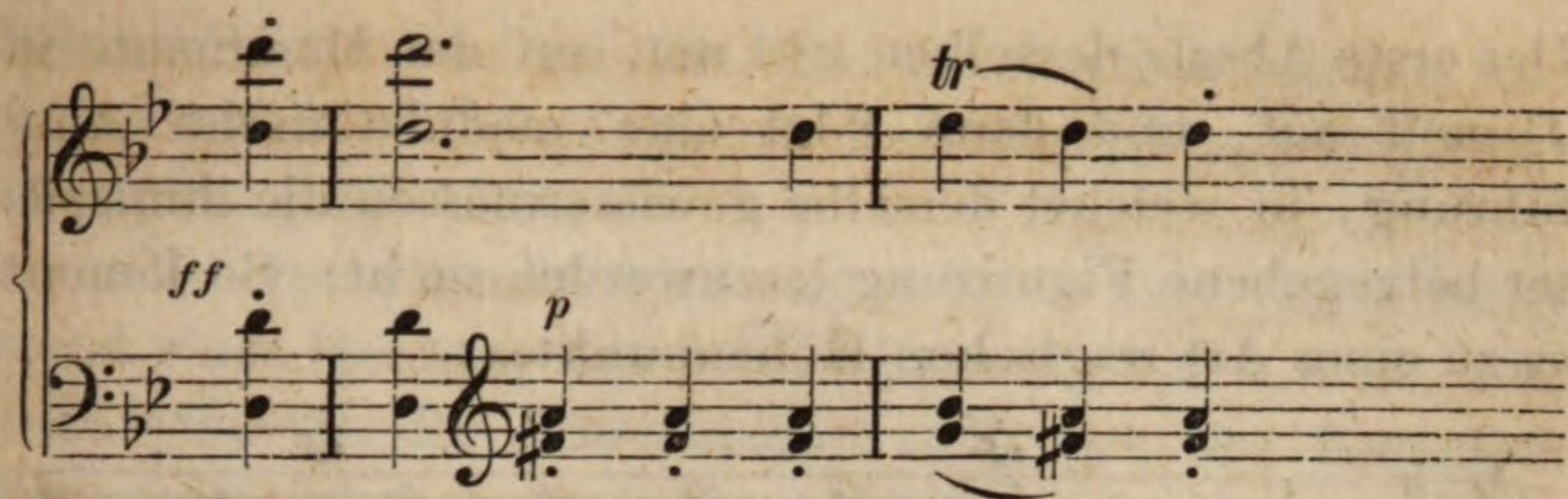
ment, als flöge eine süsse Erinnerung schnell vorüber; denn mit der Wiederholung der beiden ersten Theile kehrt auch das kaum fortgescheuchte düstere Gewölk bitter-schmerzlicher Stimmung wieder.

Das Thema des *Allegro assai* zeigt in dem Contraste des ersten und zweiten Absatzes:

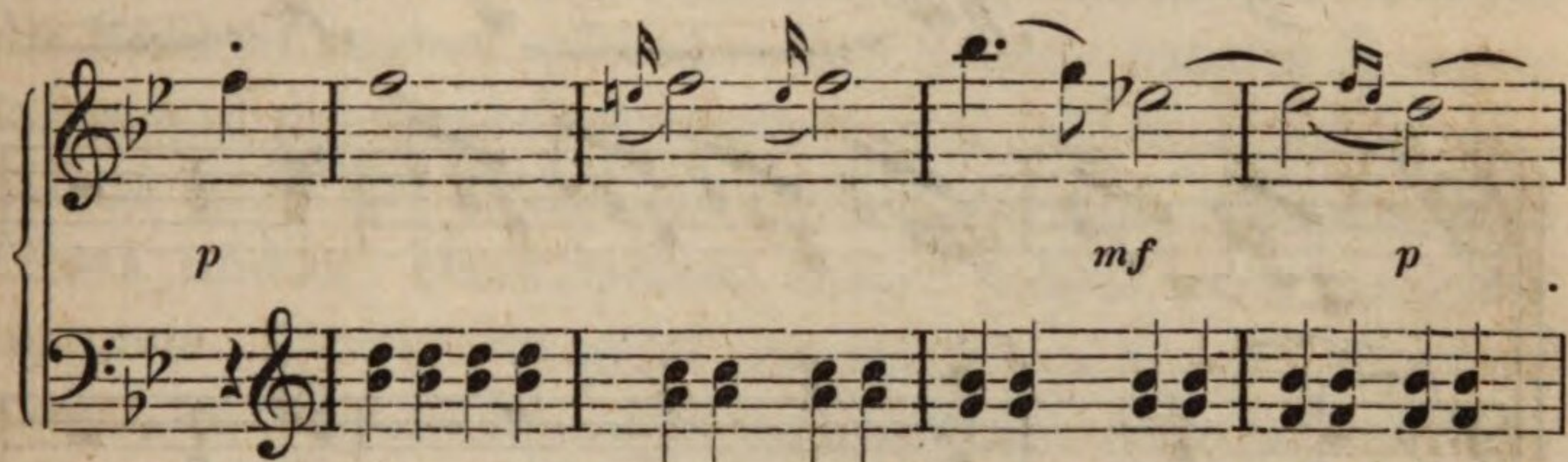


ein Ringen, sich aus dem leidenschaftlichen Schmerze aufzurütteln. Der Folgesatz entspricht diesem ganz:

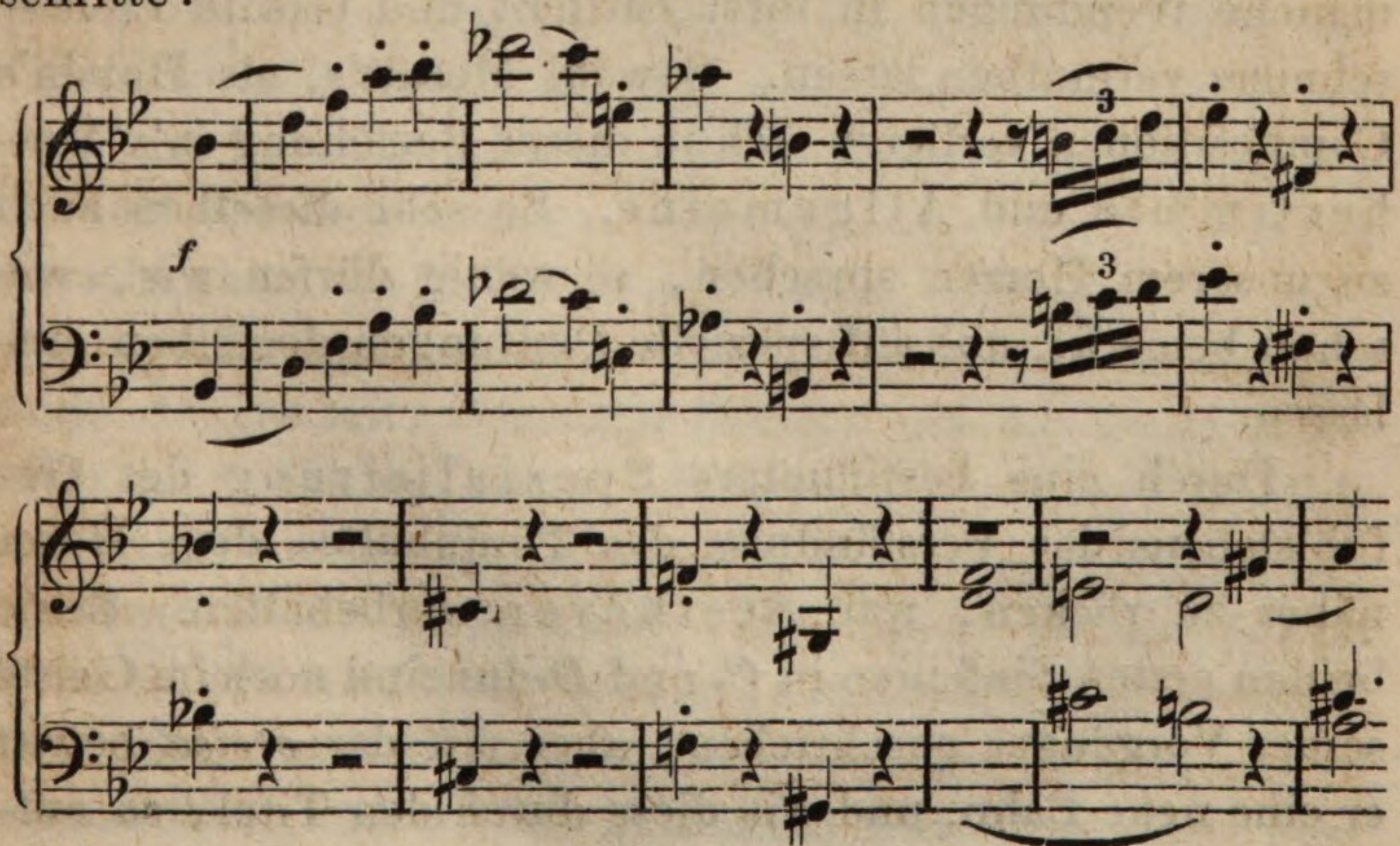




allein die Figuration geht so in's Brausende, fast Tobend-Wilde über, dass das Ringen als ein vergebenes erscheint. Im zweiten Thema wendet sich das Gemüth, Trost zu finden, mit inniger Zärtlichkeit aufwärts:



Es gelingt, das schmerzliche Gefühl zu verscheuchen, und in den vorher angeschlagenen Ton der Lust einzustimmen. So endet der erste Theil. Der zweite zerreisst mit Heftigkeit den Faden, der die verschiedenen Elemente des ersten Thema's aneinandergeknüpft hatte, und das nicht allein durch Pausen, sondern auch durch fernegelegene Harmonieschritte:





Der erste Absatz desselben tritt nun auf der Dominante in *D*-moll auf, und dann folgt eine modulatorische Ausführung, in welcher derselbe gewissermassen die ihm später beigegebene Figurirung loszuwerden sucht. So kommt es zu einer Art tragischen Höhenpunktes:



Darauf folgt eine Wiederholung des ersten Theils nach Sonatenart, und das Ganze schliesst leidenschaftlich in Moll.

Welch ein Schmerz es sei, der den Inhalt dieses Meisterwerkes bildet, erfahren wir nicht, obwohl uns manche Wendungen in ihrer Zartheit und Grazie Liebes-schmerz vermuthen lassen. Sowohl Mozart's, als Haydn's Compositionen verlieren sich in dieser Beziehung in's Unbestimmte und Allgemeine. So sehr dieselben auch zu unserem Herzen sprechen, so wenig dürfen wir, wie schon bemerkt, uns auf spezielle Deutungen derselben einlassen.

Durch eine bestimmtere Spezialisirung des Gefühlslebens das Verständniss des Toninhaltes dem Hörer näher zu rücken, war Beethoven vorbehalten. Seine beiden ersten Sinfonien in *C*- und *D*-dur sind noch im Geiste seiner Vorgänger geschrieben; aber mit der *eroica* betritt er eine neue Bahn, und wie diese durch den Titel, so ent-



hält auch die Pastoral-Sinfonie durch einen solchen und verschiedene andere Angaben besondere Fingerzeige zur Orientirung des Hörers.

Die *eroica* zeichnet im ersten Satze den Gemüthsstand eines Helden, der in den Kampf gerufen wird. Das Inhaltschwere des Entschlusses stellt sich der Kampfeslust, die Schrecken des Krieges der Siegesfreude gegenüber, und alle Phasen, die ein fühlendes Herz und eine lebendige Phantasie in solchem Moment zu durchlaufen im Stande sind, kommen zur detaillirtesten Ausführung. Im *Marcia funebre* feiert der Componist den Tod der Helden, die für die Freiheit sterben müssen. Das *Scherzo* hat das Kriegerleben und die trunkne Siegeslust zum Inhalt. Und in dem Finale ist es der Friede mit seinen Segnungen und seinem Glück und der Dankhymnus dafür, welche zum Ausdruck kommen. Beethoven giebt uns also einen Cyklus verschiedener, aber ganz bestimmter Bilder aus dem Leben eines Helden in episch-lyrischer Weise; jedoch nur eines idealen Helden, welcher jeder Zeit und jeder Nation angehören kann.

In ähnlicher Weise ist die Pastoralsinfonie angelegt; der Componist hat nur noch den Schritt weiter gethan, uns nicht bloß durch den Titel des Werkes wie bei der *eroica*, sondern auch durch die genaueste Angabe von dem Inhalt eines jeden Satzes den Standpunkt für die Auffassung des Werkes vorzuzeichnen. Er fügt dem *Allegro ma non troppo* die Worte bei: »Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande«. Das *Andante molto moto* ist überschrieben mit: »Scene am Bach«; das *Scherzo* mit: »Lustiges Zusammensein der Landleute«; das hierauf folgende *Allegro* mit: »Gewitter-Sturm« und das letzte *Allegretto* mit: »Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm«. Die letzten drei Sätze folgen in ununterbrochener Reihe aufeinander. Ihr Inhalt ist auf solche Weise zu dramatisch-lyrischem Ausdruck gekommen. Die beiden ersten Sätze enthalten dagegen Empfindungen verschiedener und zeitlich getrennter Momente. Alle aber

Alto 9  
folgend, haupt-  
sächlich der Lust  
nach dem Sturm



sind wieder ein Cyklus bestimmter Bilder. Die Bestimmtheit derselben beeinträchtigt jedoch die Freiheit der Phantasie des Hörers keinesweges; sie begrenzt den Inhalt nur so weit, dass letztere nicht unnöthig abzuschweifen braucht, sondern ihre Bildungen gemäss der bezeichneten Sphäre vollziehen kann. Bei der sogenannten Programmmusik ist dies aber nicht der Fall. Diese spezialisirt nicht allein ihren Gegenstand bis aufs Kleinste, sondern sie individualisirt ihn auch aufs Genaueste und begleitet dies oft mit äusseren Umständen, für welche die reine Musik gar nicht ausdrucksfähig ist, und legt dadurch der Phantasie die unnatürlichsten und deshalb auch drückendsten Fesseln auf. Soll dergleichen zur Darstellung kommen, so bedarf es dafür des Wortes als Text, und diesem entsprechend einer Vocalmusik mit Orchesterbegleitung. Die Grenze zwischen wünschenswerther Individualisirung und zu genauer Spezialisirung zu ziehen, ist schwer, und selbst Beethoven ist es nicht immer gelungen, sie inne zu halten.

Die C-moll-Sinfonie entbehrt jedes bestimmten Titels und jeder näheren Andeutung über ihren Inhalt. Wir wissen aber durch Schindler, Beethoven's Freund und Biographen, dass mit dem Eingangsmotiv nach des Meisters eigenen Worten: »das Pochen des Schicksals an die Pforte des Menschen« gemeint sein solle, und können deshalb auf die Entzifferung ihres Inhaltes genauer eingehen. Sie ist rein lyrisch gehalten, und deshalb wird sie auch zu einem Vergleich mit den vorigen Beispielen am geeignetsten sein.

Der erste Satz, ein *Allegro con brio*, schildert die Empfindungen eines Herzens, das sich unter die schwere Hand des Schicksals beugen muss. Das vorher angedeutete Ein-

*Allegro con brio.*

gangsmotiv:



bildet mit seiner



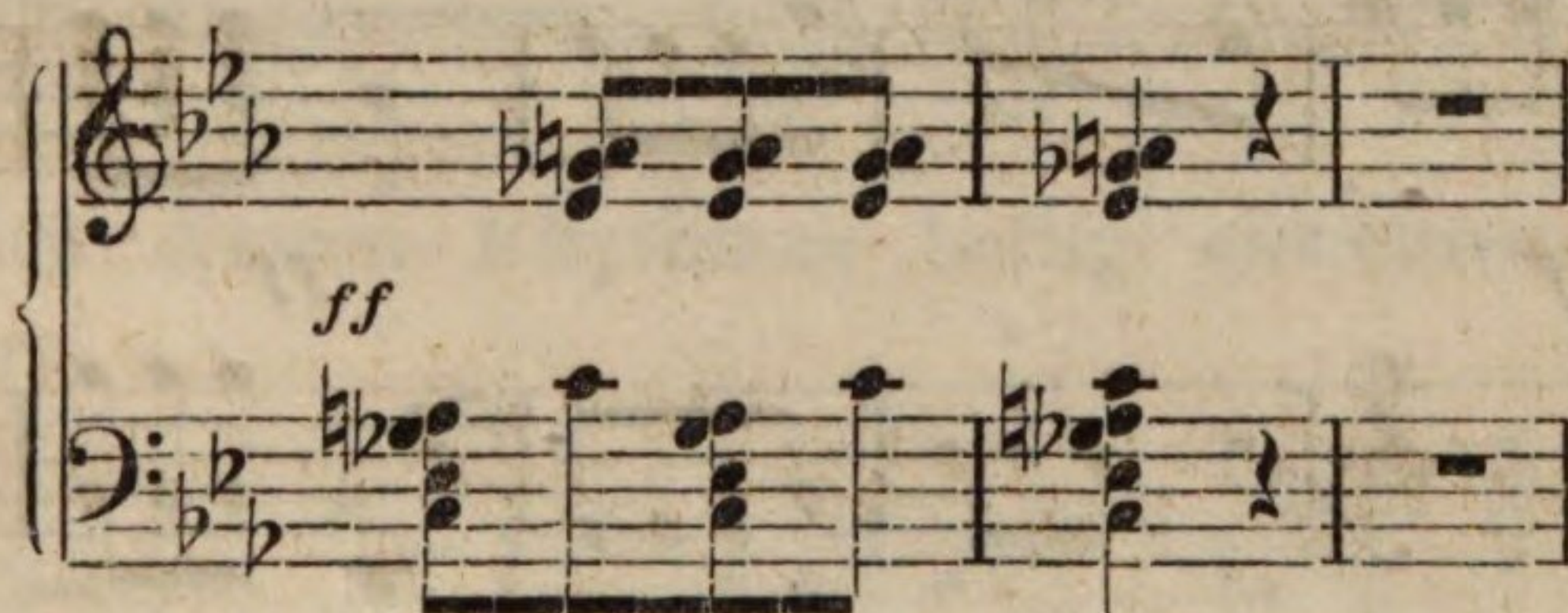
gesteigerten Wiederholung in der Mächtigkeit seiner Wirkung eine Partie für sich. Leise zittert es durch alle Fibern der Seele wieder, anfangs aufwärts:



dann abwärts gewendet:



und nun zu grossem, aggressivem Satze ausgeführt, welcher dissonirend abschliesst:



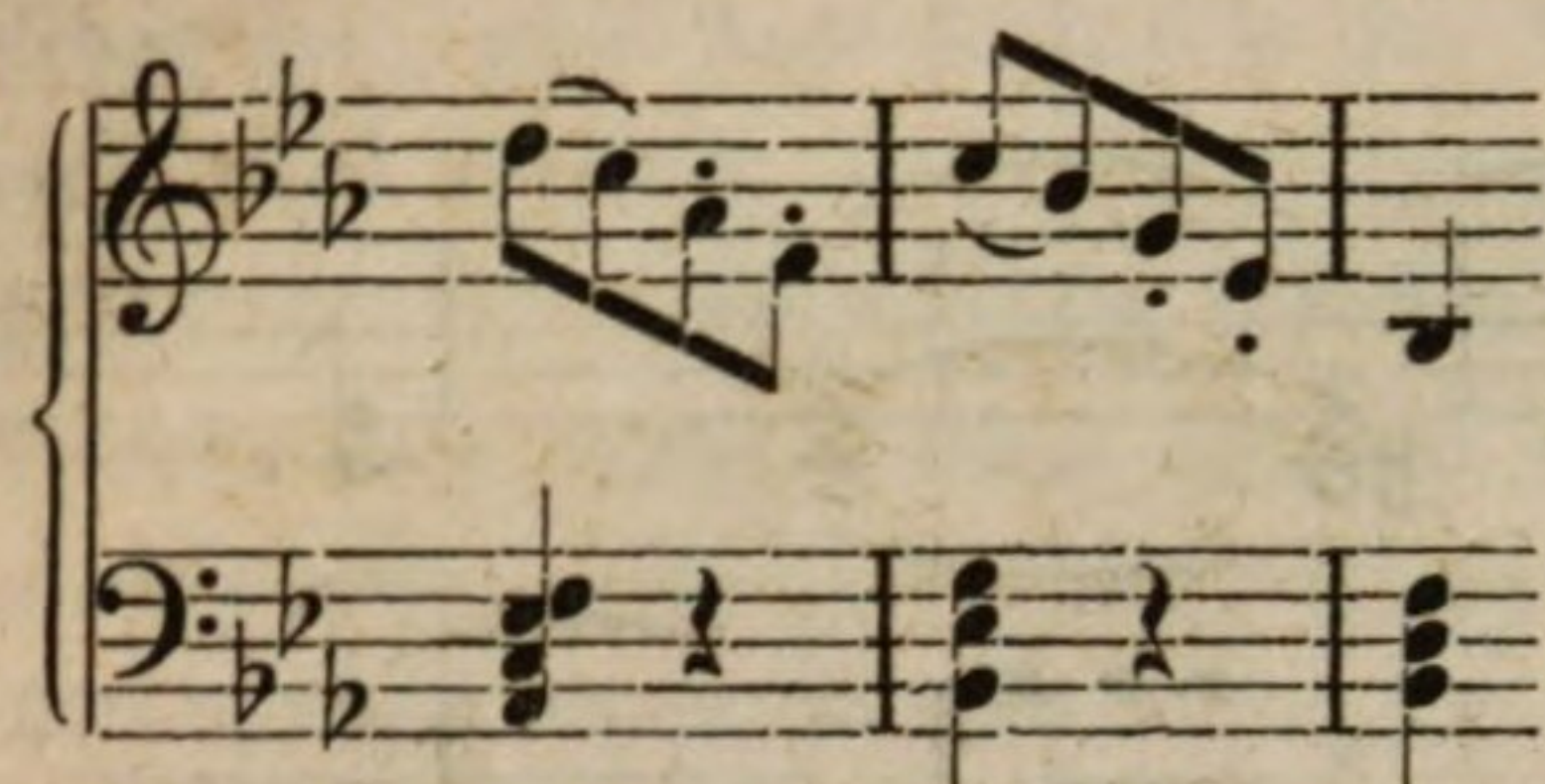
Sanft abwehrend erscheint das Seiten-Thema:



indem das erste Motiv jedoch unerbittlich mahnend hinzutritt. In dieser Art modulirend weitergeführt, wendet es

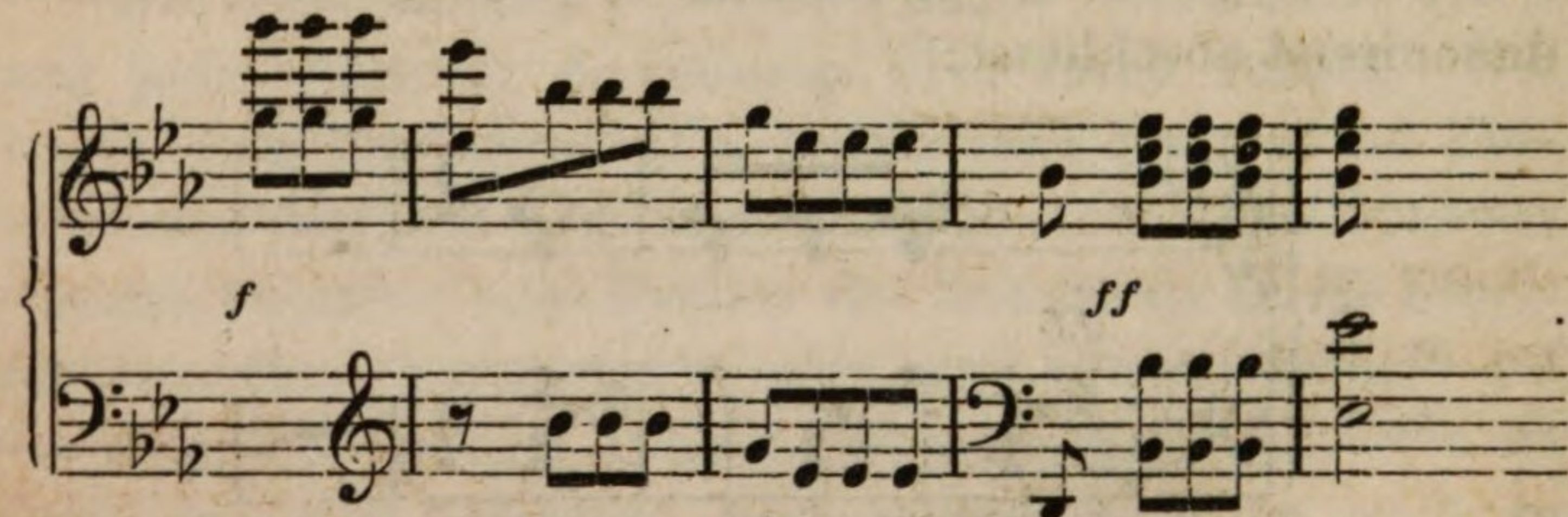


sich, von dem beängstigend pochenden Motiv unablässig verfolgt, hinauf zur Dominante der Durparallele und hier in aller Stärke rastend, gewinnt es jene ruhige Freudigkeit:



welche ihm den Muth giebt,

den Willen des Schicksals zu seinem eigenen zu machen, indem es in dessen Ruf einstimmt:



Wenn aber auch in solchen Momenten ein grosser Wille mit Blitzesschnelle in die rechte Bahn einlenkt, so fluthet doch die Seele noch lange in ihrer Erregung fort, und wieder und wieder tauchen Gedanken und Empfindungen auf, die sie abzuweisen und niederzukämpfen hat, bis der volle Sieg entschieden ist. Ein Bild dieses Kampfes giebt uns der Mittelsatz. Das Motiv, das in ähnlicher Weise, wie zu Anfang, nur noch gesteigert, durch alle Stimmen hindurchzieht, dringt mit solcher Gewalt hervor, dass es sich im *Fortissimo* anfangs auf drei, dann auf vier Takte ausdehnt:

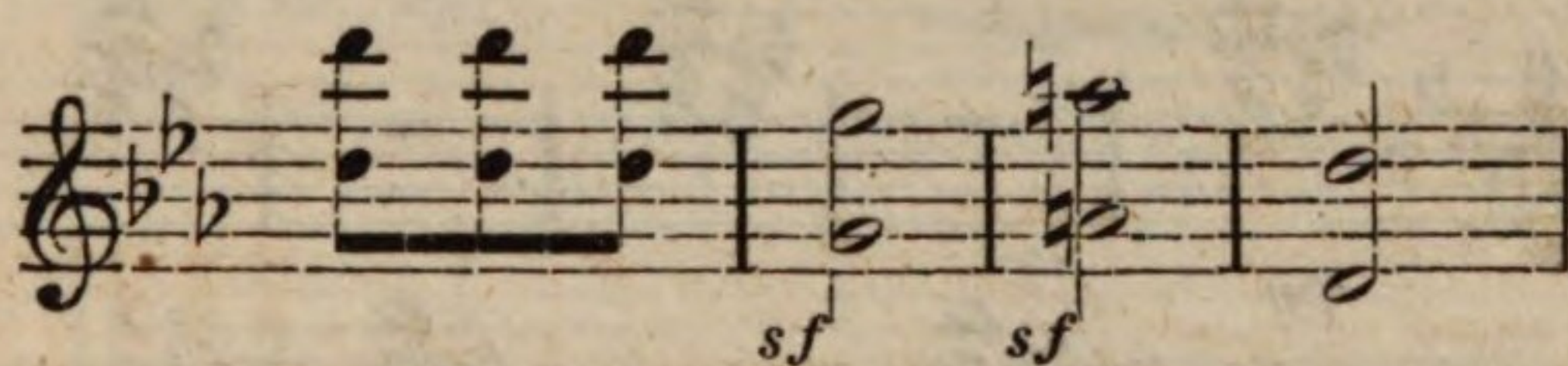




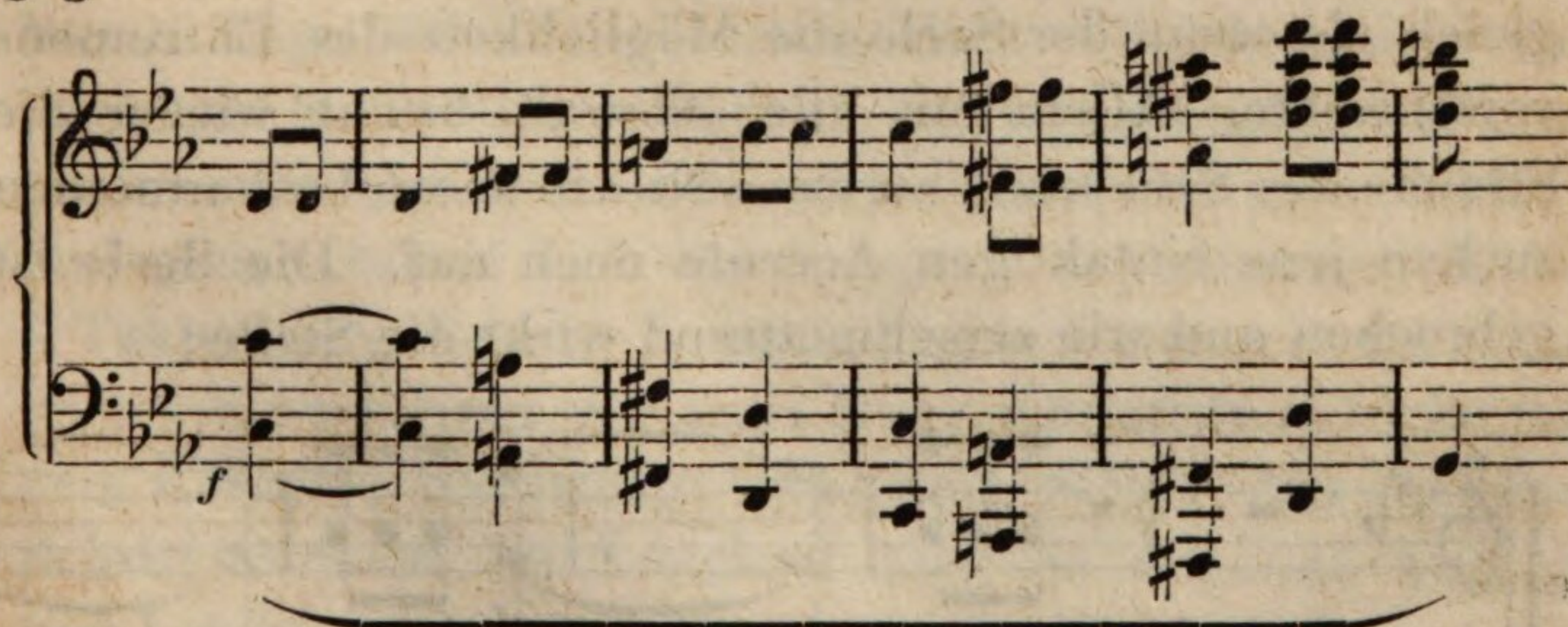
und dann kürzer und rhythmisch dissonirend wird:



Als es darauf wieder, wie im ersten Theile bei Einleitung des Seitenthema's, sich in aller Bestimmtheit zeigt:

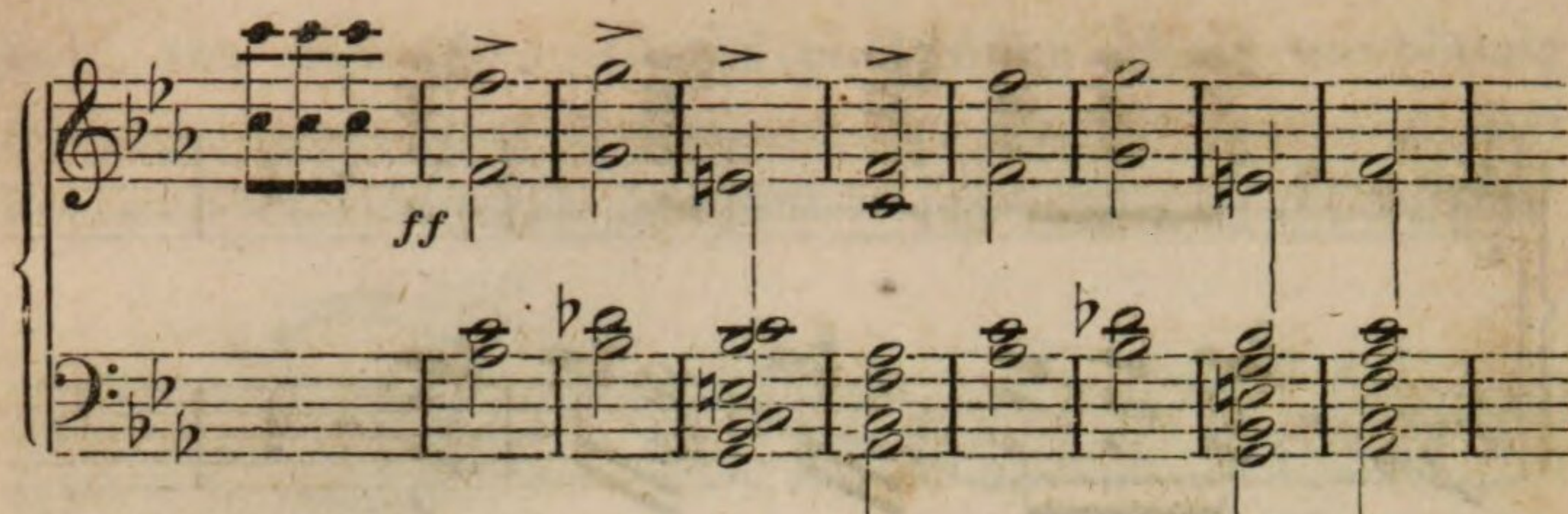


stellen sich diesem Rhythmus heftig abwehrende Bässe gegenüber:

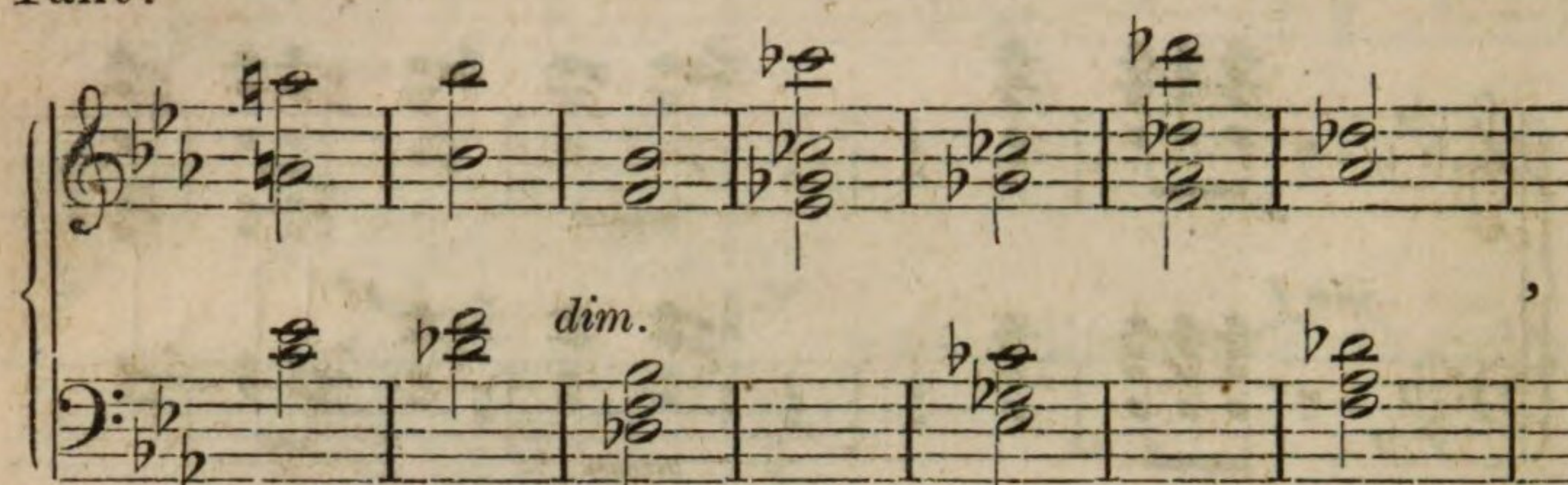


und es bleiben zuletzt nur die *Sforzato*'s der Mitteltakte, welche alternirend von Blas- und Saiteninstrumenten vorgetragen werden:





immer mehr an Stärke abnehmend, dann sich auf einen Takt:



ja zuletzt auf pausendurchbrochene Takte reduzierend:



gleich als wenn der Seele die Möglichkeit des Entrinnens vorschwebte. Allein mit aller Gewalt bricht wieder die Stimme des Schicksals hervor. Nur in leisen Disharmonien zucken jene eintaktigen Accente noch auf. Die Seele ist gebrochen und wie zerschmetternd wirkt die Stelle:







mit welcher die sonatenmässige Wiederholung des ersten Theils beginnt. Dem, was sonst oft nur als Form sich zeigt, liegt hier eine tief-psychologische Wahrheit zu Grunde. Aus der äussersten Niedergeschlagenheit kommt der Ringende wieder zu sich selbst zurück und mit diesem Erwachen taucht die Erinnerung an das Erlebte in aller Lebendigkeit wieder auf. Und dass es der Künstler ist, welcher in seinem Werke nur den idealen Widerschein des in der Wirklichkeit Erlebten giebt, verräth die Cadenz der Oboe:



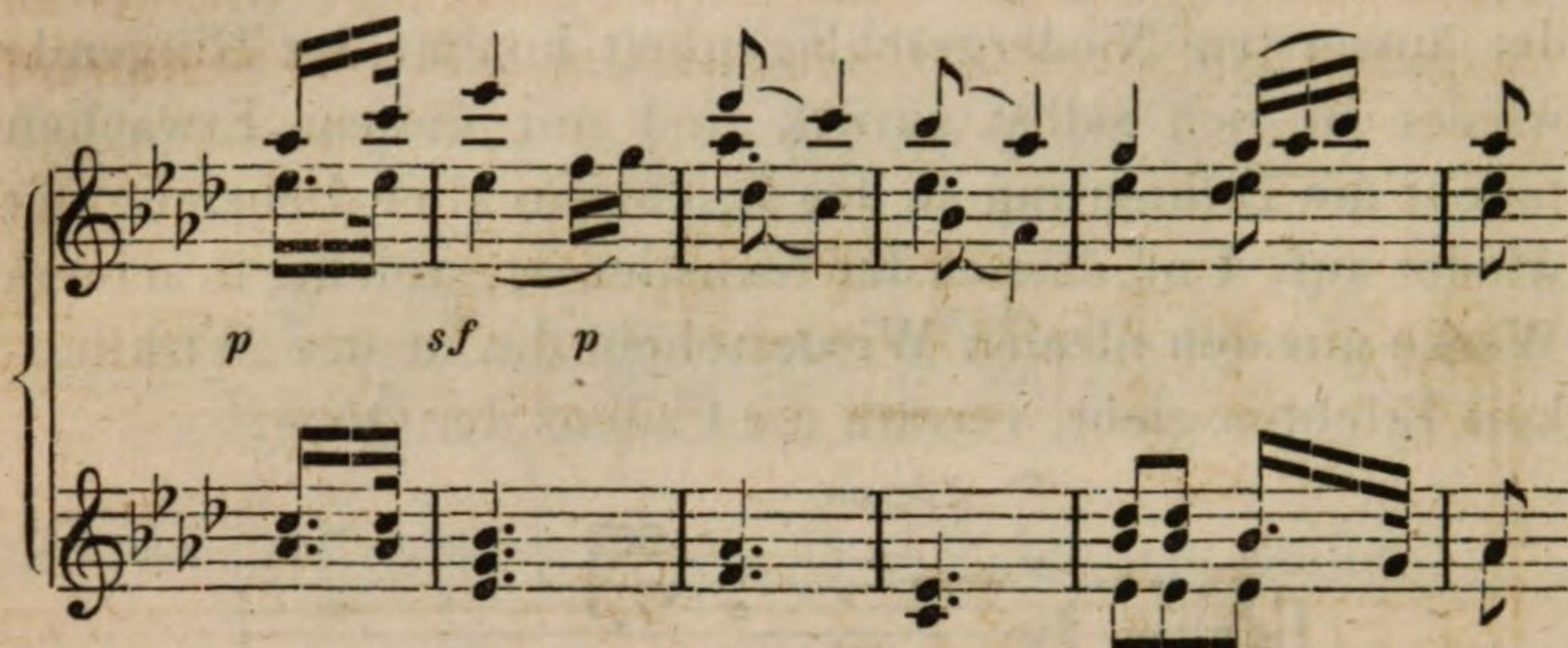
So wird denn der Vorgang in der Seele bis zu dem scheinbaren Siege derselben weitergeführt. Da erscheint das pochende Motiv aber wieder in grössester Stärke auf dem ernst herausfordernden *Des-dur*sextenaccorde zu 5 Takten, und gleich darauf auf vermindertem Septimenaccorde zu 6 Takten ausgedehnt. Kurz und leise zittert es in der Seele nach. Sie schwingt sich auf's Neue auf; allein es bleibt bei dem Kampfe, sie gelangt nicht zum Siege. Mit ehernem Schritt schreitet das Schicksal über die ringende hinweg und behauptet seine Rechte.

Aus dem *Andante con moto* klingt uns ein wehmüthiger Abschied von Allem, was die Seele lieb hatte, entgegen. Das Violoncell mit seiner romantisch-dunkeln Tonfarbe leitet es ein:





mit verlängertem Schlusse wendet sich der Satz empor, und kehrt, in der Höhe gleichsam Trost gewinnend:



zur Tiefe zurück. Auf diesen ersten Satz folgt ein zweiter, rüstig, doch leise aufwärts ziehend:



aber auch mit schmerzlichen Accenten durchwebt:



in welche später wieder die pochende Stimme hinein-  
klingt:





So erscheinen Variationen in einer breiteren Ausführung. Nach einem grössern, figurativen Uebergange tritt der anfangs nur zaghaft einsetzende zweite Satz in aller Stärke auf:



wenngleich noch einmal klagend unterbrochen, dringt er aber doch, und zwar im *più moto*, wieder hervor, und aus der erreichten Höhe mit jenem tröstenden Nachsatze in das alte Tempo zurückkehrend, ist er es, in welchem der wiedergewonnene Muth der Seele zuletzt sich widerspiegelt. Mit diesem ist sie stark genug geworden, um über ihr voriges ängstliches Ringen und ihre Entmuthigung in wahrem Humor zu scherzen. Die Bässe nehmen im *Scherzo* zwar leise, doch mit kühnen Schritten einen Anlauf:



allein zögernd führen Violinen, Bratsche, Fagott und Hörner das Motiv weiter;

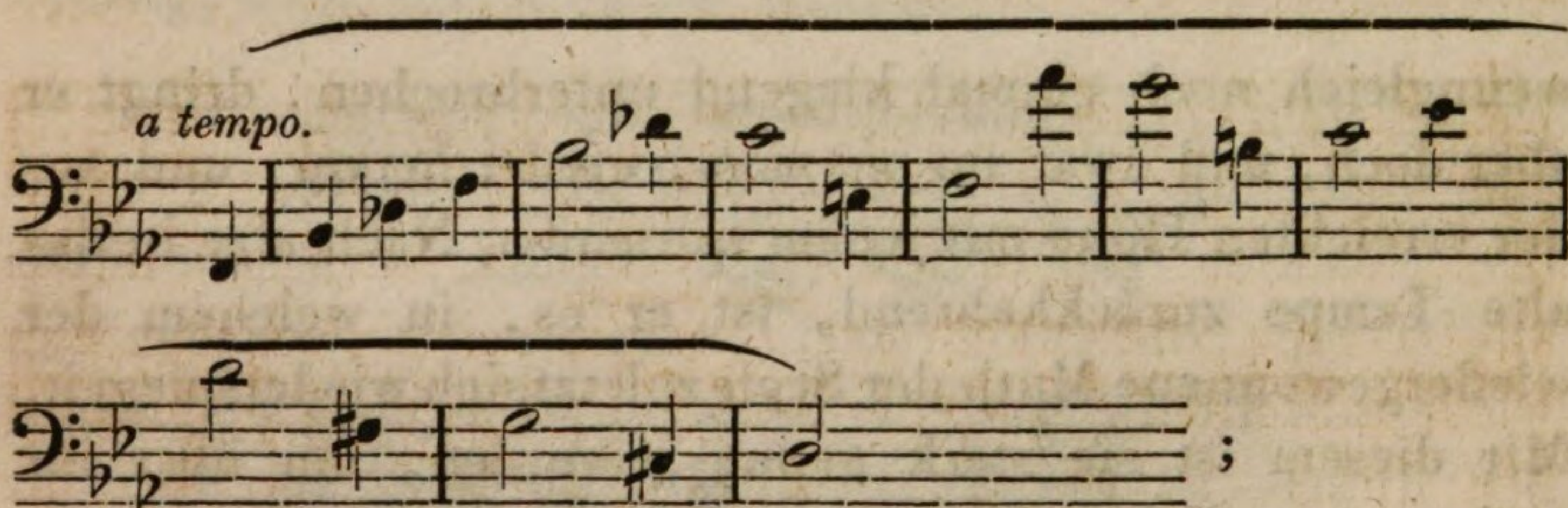




In aller Stärke tritt dagegen ein weit ausgeführter, modulirender Nachsatz auf, in welchem dies pochende Thema hörbar wird:



Das erste Motiv mit seiner zögernden Entgegnung erscheint dann in *B*-moll, erreicht aber bei seiner Wiederholung einen um so grösseren Aufschwung:



die Geigen treten nun nicht zögernd, sondern im Tempo und das Motiv in seinem Aufschwunge fortsetzend, ein, die Bässe rücken im *crescendo* weiter und weiter aufwärts, und nun erklingt wieder das pochende Motiv mit längerer Ausführung im *Fortissimo*. Nochmals erscheint das Thema leise in den Bässen, doch kurz, wie zu Anfang; erfährt aber nun eine von der ersten abweichende Erwiederung. Das pochende Motiv ist es, welches der Melodiewendung ein ganz anderes Antlitz giebt:





bis es sich nach einer Weiterführung in einem zum Basse contrapunktirenden Tonspiele herumtummelt:



und so im *crescendo* zum Abschluss in der Tonica kommt. In einer kurzen Coda kehrt nun das pochende Motiv in aller Kraft wieder und erfährt dann eine leise Entgegnung. Das *Trio* steht in der *maggiore*. Die Bässe bringen ein anstürmendes, kräftiges Thema:



und dies wird mit grössester Lebendigkeit von den andern Stimmen imitirt. Im zweiten Theil setzen die Bässe dasselbe

Thema fort: 



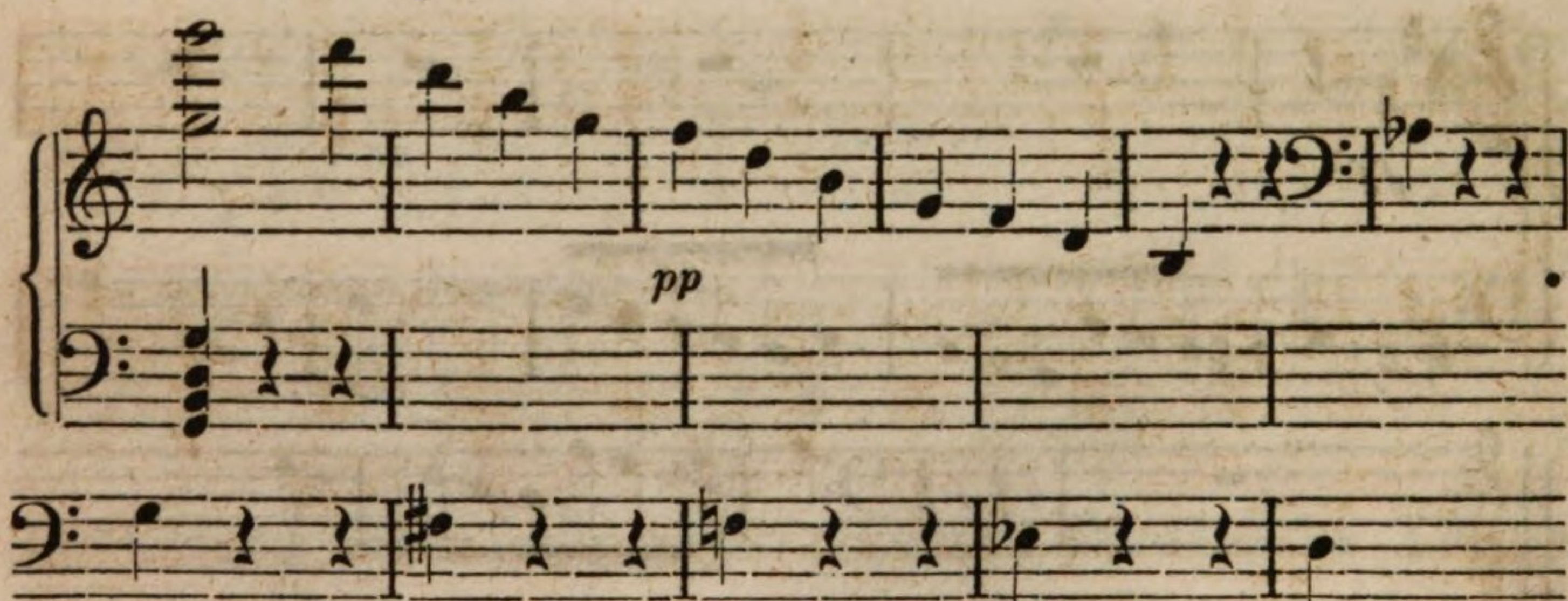
sie stocken aber, ja stocken wiederholt, ziehen dann leise nach der Tiefe hin und wenden sich im *crescendo* wieder aufwärts:



Wohl treten die anderen Stimmen imitierend hinzu, doch bedarf es einer Zeit, bis sie sich wieder zu voller Lebendigkeit aufschwingen. In aller Bestimmtheit wird aber geschlossen:



Dies Spiel wiederholt sich, erreicht jedoch nicht die vorige Stärke und Frische, sondern verliert sich, von der Dominante hinabsteigend, in's *Piano*:



Darauf kommt es zur Wiederholung des ersten Theils. Hier findet nun die Einschiegung jener beiden Takte Statt:



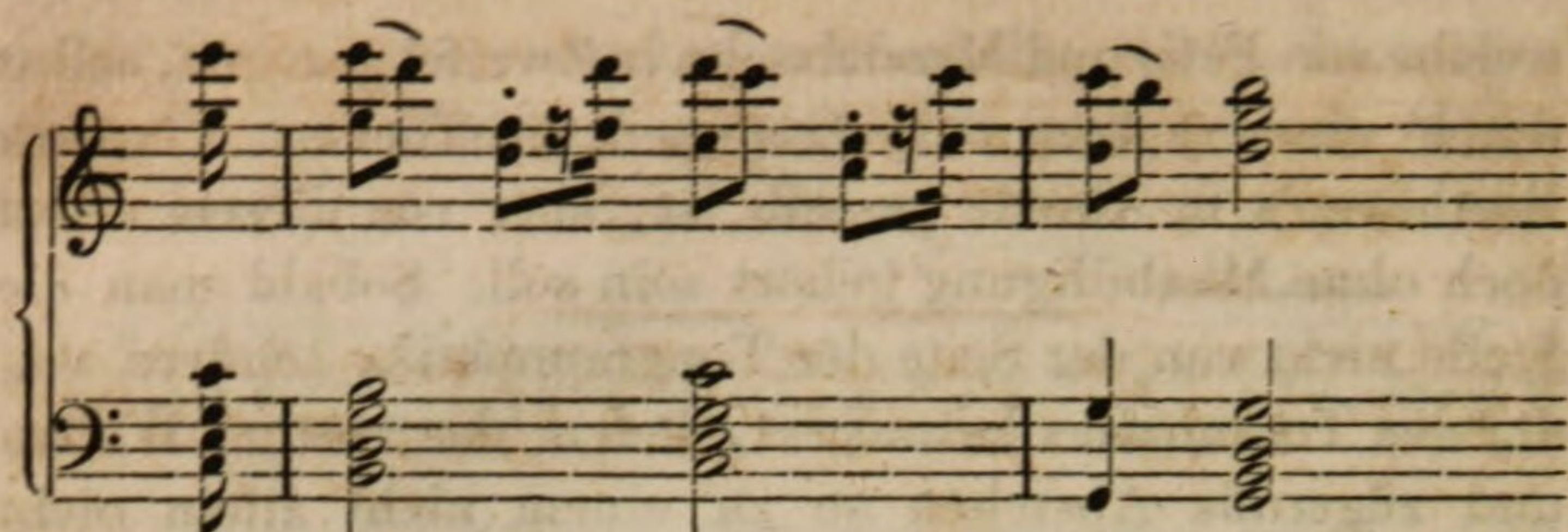


welche von Fétis und Mendelssohn in Zweifel gezogen, selbst durch einen später aufgefundenen brieflichen Vermerk Beethoven's in Abrede gestellt ist, aber von diesem selbst doch ohne Missbilligung gehört sein soll. Sobald man die Stelle nicht von der Seite der Tongrammatik, sondern von der des Toninhaltes betrachtet, indem das rüstige Wollen und zögernde Absteigen so zu einem nicht allein nicht widersprechenden, sondern sogar erhöhten Ausdrucke gelangt, lös't sich das Räthsel dieses Für und Wider sehr leicht. In der Wiederholung spricht sich hier überhaupt ein gesteigerter Grad des Zurücktretens von dem muthig erfassten Entschlusse aus, so dass die Geigen selbst nur im *pizzicato* einstimmen; es wird aber dadurch nur ein um so höherer Aufschwung der Seele vorbereitet. Denn auf das nach dem Trugschlusse in *As* leise in der Tiefe auftretende pochende Motiv übernehmen die Geigen wieder das erste Thema, entwickeln es weiter und weiter und steigern es zu einer solchen Höhe, dass der Eintritt des unmittelbar darauf folgenden letzten Satzes:

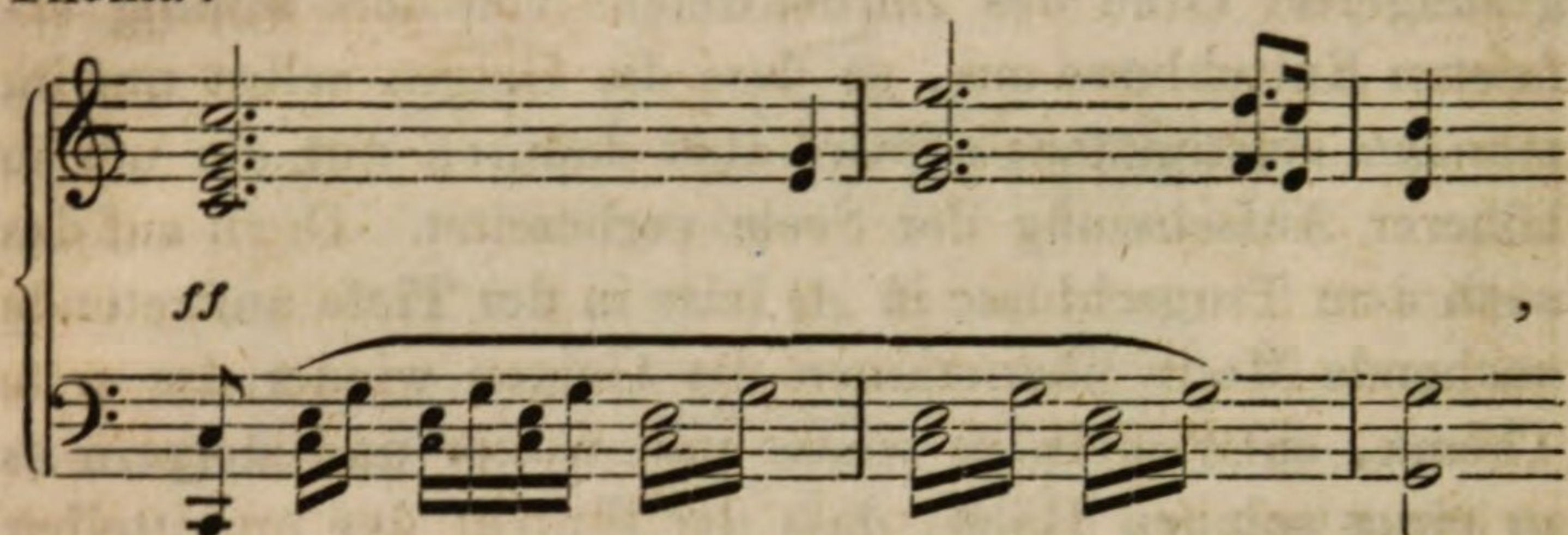


in seiner Entschlossenheit, und darauf in seinem jubelnden Fortschreiten :





von der mächtigsten Wirkung ist. Der Sieg ist entschieden. Und so folgt auf diese Einleitung das ebenso imponirende Thema :



in welchem sich mit grossen, mächtigen Zügen, dann lebendiger :



und endlich in vollster Lust:





das siegesbewusste Herz sich aller Welt mittheilen möchte. Siegesbewusst: denn, wie das Schlussthema zeigt:



der Schwierigkeit des Kampfes bleibt es eingedenk. Diese Stimmung ist es, aus welcher das erst leise anklingende freudebewegte Thema im Mittelsatze sich modulirend zu seinem vollen Siege wieder emporarbeiten muss. Und als mit mahnendem Fingerzeige auf die Pizzicatostelle im *Scherzo* zurückgewiesen und so an die wiedergewonnene Grösse mit der Selbstironie des Humors erinnert worden ist, repetirt der erste Theil nach Sonatenform, indem jedoch zum Schlusse das zweite Thema als siegend hervorgeht. Nun folgt eine Coda, in welcher das erste energisch zusammengedrängt mit grösserer Lebendigkeit auftritt:

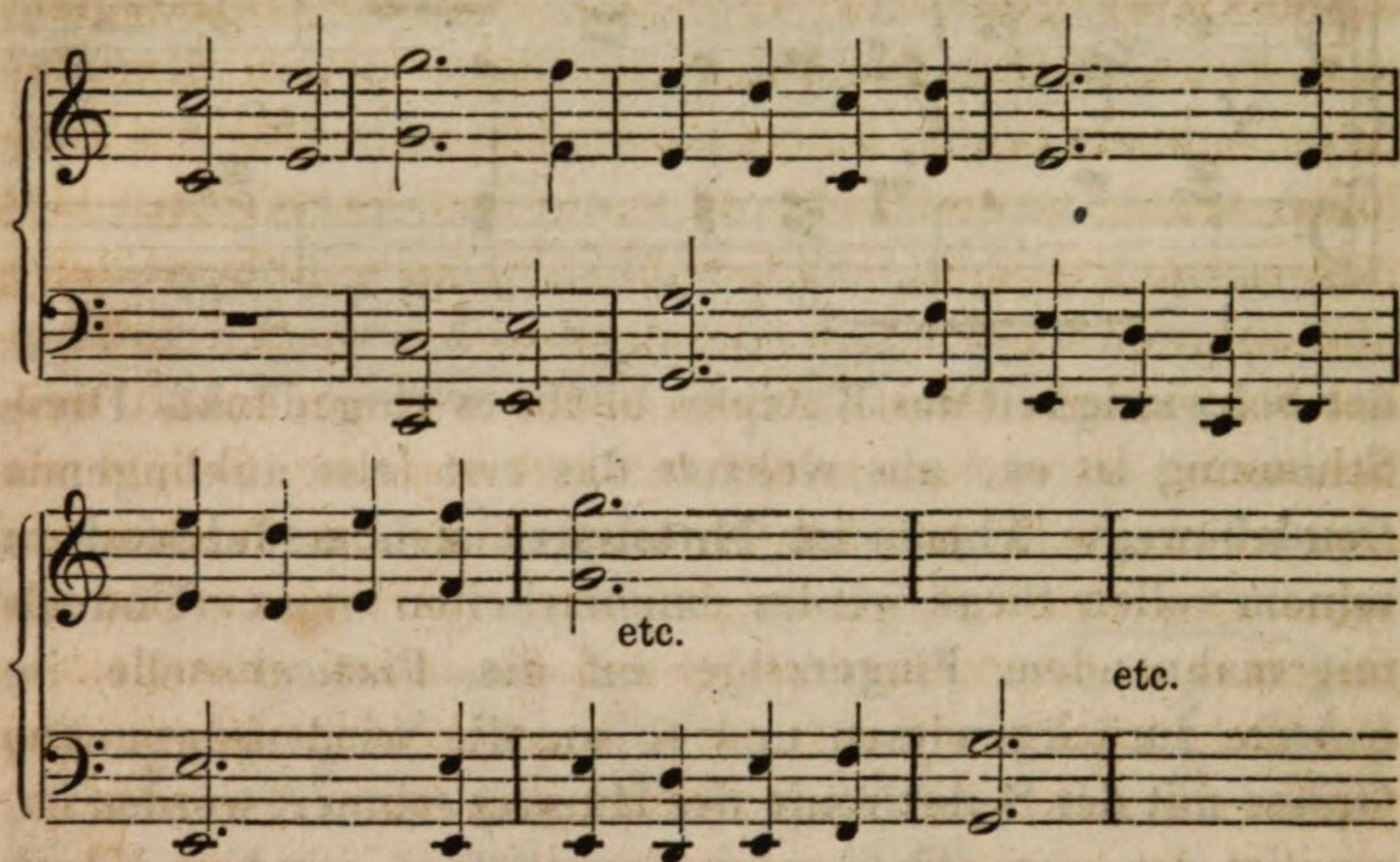


und sich in voller Glorie ausbreitet. Aber auch diese Coda genügt dem Componisten noch nicht; er fügt ihr noch einen verlängerten Schluss im *Presto* hinzu:





welches das an den Ernst des Kampfes mahnende Thema erfasst und *crescendo* zu einem Nachsatze entwickelt, der durch canonische Imitation zu einer harmonischen Gedrungenheit gelangt:



Fest steht der Wille, und mit freudigem Muthe folgt der Held dem Rufe des Schicksals.

In diesem allgemein bewunderten Meisterwerke ist nicht blos, wie bei Haydn und Mozart, eine Empfindung nach ihren Hauptphasen aufgefasst worden, sondern es kommen auch die verschiedenen Momente einer solchen Phase, welche wie Ursache und Wirkung folgen, zur musikalischen Darstellung: die Momente des Entstehens, Fortgangs und der Umwandlung dieser Empfindung. Haydn und Mozart bleiben bei dem Ausdrucke des natürlichen, einfachen und unmittelbaren Gefühles stehen, Beethoven spezialisirt dies soviel als möglich und lässt auch



die Einwirkung von Vernunft und Willen darauf erkennen. Er durchgeistigt es und führt es zu einer ethischen Läuterung. Dabei wahrt er aber die Grenzen, die demselben allgemeine Verständlichkeit sichern und hält sich von jeder Reflection frei. In voller Harmonie seiner Seelenkräfte hat er den Gemüthsvorgang wiedergegeben, welcher den Inhalt dieses Werkes bildet.

Nun möchte sich die Frage erheben: ob man auch immer mit Sicherheit auf das Vorhandensein eines solchen Toninhaltes zurückschliessen könne? Eine andere Bürgschaft dafür, als den Eindruck der Tonsprache auf das eigene Gefühl gemäss der Thätigkeit unserer Phantasie giebt es indessen nicht. Die Phantasie pflegt hierbei dem Gefühle voranzugehen, indem sie der Charakteristik der Tonbilder analog weiterbildet und so auf den dargestellten Gefühlsvorgang kommt. Ein Gefühl aber, das wahr empfunden und ausgesprochen ist, weckt sympathisch wieder ein ähnliches in unserer Brust. Zuerst ahnen wir den Inhalt freilich mehr, als wir uns seiner bewusst werden. Sobald wir aber hiernach die hervortretendsten Züge des Werkes mit seiner Gesamtwirkung vergleichen, sobald wir ein höheres Gesetz in der Aufeinanderfolge des Einzelnen erkennen — was sich freilich oft erst nach wiederholtem Hören und Studiren ergibt oder seine Bestätigung findet, — so kommen wir auch zu der Annahme eines bestimmten Toninhaltes. Diese ist aber anfangs immer noch subjectiv, und wir dürfen nicht beanspruchen, dass unsere Deutung sogleich von allen Hörern getheilt werde. Unzweifelhaft wird dies aber der Fall sein, wenn durch Ueberschrift oder Motto noch ein besonderer Fingerzeig vom Componisten gegeben ist. Vorauszusetzen ist dabei jedoch immer, dass auch unser Gefühl ein durchaus natürliches und reines und der Einfluss einer einseitigen Intellectbildung, soviel Geistreichthum sie auch mit sich bringe, vollständig überwunden sei. Denn so nur können wir überhaupt nachempfinden, so nur dem Werke die Seite abgewinnen, welche das Wort des Dichters zur Wahrheit macht:



» Was schöne Seelen schön empfunden,  
 » Muss trefflich und vollkommen sein.«

Unserer Phantasie dürfen wir ferner auch nur eine Thätigkeit gestatten, welche dem Charakter dieses Gefühls und des dafür möglichen musikalischen Ausdruckes entspricht. Jedes Abschweifen davon ist ein Abirren, und um hier immer auf dem rechten Pfade zu bleiben, ist ein gewisser Grad von Lebenserfahrung und Seelenkenntniss ebenso nothwendig, als eine tiefere Einsicht in das Wesen der Musik. Mangelt eins dieser Erfordernisse, so kann sich der Toninhalt in seiner Wahrheit nicht erschliessen, der Hörer wird mehr oder weniger immer im Dunkeln darüber bleiben, und statt zu deuten, deuteln. Und da es nicht so gar leicht ist, zu einem solchen Standpunkte der Auffassung zu gelangen, und immer auch die eigene Individualität ihren Einfluss auf dieselbe übt, so erklärt es sich leicht, dass es oft so viel abweichende Ansichten über die Auffassung eines musikalischen Werkes giebt. Stimmt indessen der Eindruck, den wir gewonnen, mit dem einer gebildeten Zuhörerschaft überein, wie er sich oft in unwillkürlichen Aeusserungen einer solchen kund giebt, so dürfen wir annehmen, dass unsere Auffassung auch objective Gültigkeit habe.

Demnach können wir in Bezug auf die Beurtheilung von Instrumental-Compositionen verlangen, dass sich in ihnen Wahrheit des Gefühls mit lebendiger Phantasie, und entsprechend gewählte Tonbilder mit Beherrschung der Form verbinden; der Inhalt selbst aber eine solche Allgemeinheit habe, dass ihn jeder Gebildete nachleben kann, und wieder eine solche Besonderheit, dass er individuelle Abschattungen zulässt. Denn so nur können Phantasie und Gefühl die Quelle wahrer Originalität werden, wie sie jedem ächten Kunstwerk eigen sein soll. Vereinigen sich in einer Composition diese Eigenschaften, so werden wir ihr, welcher Kunstrichtung der Autor auch angehören möge, unsern Beifall zollen. Nun kann aber ein solches Werk, wie wir gesehen haben, durch seine Ueberschrift etc. den



Inhalt unzweifelhaft erscheinen, es kann jedoch auch bei dem Fehlen einer solchen uns darüber schwankend lassen. Im ersten Fall ist die Wirkung schlagender, als im zweiten; nichts desto weniger können beide Werke von gleicher Schönheit sein. Wir dürfen daher das eine nicht geringer anschlagen als das andere; ja wir dürfen uns in Bezug auf das letztere sogar von keiner subjectiven Deutung seines Inhaltes beeinflussen lassen. Der Componist wollte einmal, dass dieser geheimnissvoll bleibe. Es giebt aber auch Werke, welche überhaupt nur den Inhalt reines Tonspiels haben. Sobald diese mit ihren Themen und deren Durchführung nach dem im 1. und 2. Cyklus darüber Gesagten unser Interesse fesseln, haben wir auch ihre Schönheit anzuerkennen. Wir müssen also auch rücksichts des Inhaltes jede Composition nach der Stufe beurtheilen, auf welche sie von dem Componisten hingestellt ist und von diesem nach seiner Zeit und den ihm zu Gebote stehenden Kunstmitteln hingestellt werden konnte. Um zu einem treffenden Urtheile zu gelangen, müssen wir nicht blos passiv, sinnlich-empfangend oder mit phantastischer Ueberschwänglichkeit hören, sondern wir müssen, indem wir den Gegenstand lebendig erfassen und der Composition nach allen Richtungen folgen, zu jenem wahren ästhetischen Genuss kommen, in welchem wir eine reine Anschauung von dem Werke und seinem Gegenstande gewinnen. Mit dem auf solche Weise entstehenden Eindrücke ist meistens auch das Urtheil bereits gesprochen. Je mehr Anregung wir erhalten, je mehr Charakter, Geistreichthum und Tiefe wir finden, desto günstiger wird es lauten. Charakterlosigkeit aber, Flachheit oder gar Plattheit, Sonderbarkeit und Unnatürlichkeit, und nicht minder Pedanterie im Haften am Altherkömmlichen, wie Hypergenialität im Verwerfen desselben müssen mit aller Strenge abgewiesen werden.

Bis jetzt ist es indessen nur die Tonform in ihrer materiellen Schönheit und die in ihr als Inhalt niedergelegte Wahrheit des Gefühlslebens, über welche wir zu urtheilen im Stande sind. Wie diese Wahrheit gemäss der



verschiedenen Individualität des Künstlers, seiner Kunstauffassung und der Zeit seines Wirkens zur Erscheinung kommt, wie sich das Kunstprincip des Nachfolgers durch die Erkenntniss und Würdigung dessen seiner Vorgänger nach Form und Inhalt ergänzt und erweitert, und wie sich so der Stil der verschiedenen Compositions-Gattungen immer mehr und mehr vervollkommnet, bis Form und Inhalt sich zu jener Schönheit durchdringen, in welcher das musikalische Ideal nach allen Seiten realisirt erscheint, dies Alles bedarf noch erst einer besonderen Besprechung. Hoffentlich ist es mir vergönnt, in dem nächsten und letzten Cyklus meiner Vorträge, welcher »dem Ideal des Tonkünstlers« gewidmet sein soll, dahin zu gelangen.



### Berichtigungen.

- S. 41 Z. 12 v. ob. lies: „Sinnen“ für: »Sonnen.«  
 S. 50 letzte Zeile » 57 » 60.  
 S. 51 Z. 7 v. ob. » „weich“ » »weicher.«  
 S. 59 Z. 5 u. 6 v. ob. lies: „Ernst- oder Ruhig-, bisweilen auch Graziös-Bewegtes“ für: »Ernstes, Nachdrückliches.«  
 S. 105 Z. 2 v. ob lies: „Wendung“ für: »Steigerung.«  
 S. 131. 2. Beisp., 1. Note im Tenor liess c für h.



















Küster, Hermann

Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils  
mit erläuternden Beispielen

Bd.: 3

Leipzig 1873

B.Sandb. 401-3

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11157255-1